I DIPINTI

NELLA

CAPPELLA DI S. GIORGIO

IN PADOVA

ILLUSTRATI

DAL DOTT. ERNESTO FÖRSTER

TRADUZIONE DAL TEDESCO

DI

PIETRO ESTENSE SELVATICO

CON NOTE ED AGGIUNTE DEL TRADUTTORE

PADOVA

TIPOGRAFIA DEL SEMINARIO

1846

AI LETTORI

IL TRADUTTORE

Non sono ancora nove anni che la cappella di s. Giorgio appena era visitata da qualche artista straniero innamorato anche di ogni meno conservata reliquia dell'arte arcaica italiana. Quel sito che può dirsi, senza che ne venga accusa di municipalismo, uno de' più insigni monumenti della pittura d'Italia, giaceva allora in un miserando abbandono, non per trascurataggine di chi era chiamato a vegliarlo, ma per molte di quelle circostanze che non si possono porre a carico di nessuno, giacchè originate dal caso o da travolgimenti politici. Chi pensa come nel riottarsi di una peggio che schiava libertà, fosse quel luogo destinato a prigione di soldati e di soldati francesi, può ben immaginare come rimanesse allorchè ne uscirono. Rotto

e scassinato il sepolcro, tolte le invetriate, distrutto l'altare, insozzate di mille turpezze le pareti; ogni cosa infine manomessa così che per tornare quel sito all'antico onore, voleansi fatiche e dispendii non piccoli. Pure l'Amministrazione della veneranda Arca, tenendo sempre a quell'Oratorio un pensiero amoroso, volgeva in mente, quando ne avesse avuti i mezzi, di ridestinarlo al culto divino, e quindi di farne ripulire le insigni dipinture coperte per gran parte da polvere grommatavi su dal tempo e dall'insulto degli uomini.

Essendosi nel 1837 *portato in Padova il dott. Ernesto Förster di Berlino, pittore e scrittore d'arte valente, ed avendo rivisitati quei freschi bellissimi, di cui egli avea già disegnato qualche spartimento fino dal* 1826, *gli venne brama di tutti rinettarli diligentemente. A tale suo nobile desiderio si prestò cortese e riconoscente insieme l'Amministrazione della veneranda Arca, ed egli per lungo tempo adoperandosi nella onorevole fatica, potè ridurre quasi intieramente deterse quelle opere di cui prima vedevasi qualche pezzo soltanto.*

Nè qui ebbe fine il merito del Förster

verso così rara gemma, ma compiuto che ebbe il ripulimento, disegnò con quella diligenza ed esattezza che gli è propria, gli spartimenti o più belli, o più importanti per la storia dell'arte; e tornato che fu alla sua patria d'elezione Monaco, li fece incidere a contorni con pari accuratezza, e li accompagnò con un'ingegnosa illustrazione ch'è quella che qui porgo tradotta.

Io confido che codesta traduzione riuscirà tanto più opportuna adesso pei lettori italiani, chè avendo l'Amministrazione della veneranda Arca con molta spesa ed assennate disposizioni tutta ristaurata quella chiesetta, e restituita agli uffizii divini, è concesso ad ognuno di poter ammirare gli insigni freschi, e quindi di conoscere con quanta finezza di critica il Förster li illustrasse.

Come è debito, a mio parere, di ogni traduttore, preferii la fedeltà alla eleganza, nè altra cosa stimai conveniente di mutare se non il capitolo primo in cui il dotto alemanno mira a dar idea della forma e della storia dell'oratorio. E ciò feci perchè mi parve che quel capitolo fosse in qualche parte incompiuto, in qualche al-

tra inesatto. Si avrebbe potuto aggiungervi rettificazioni e note, ma queste sarebbero riuscite troppo più lunghe del testo, e quindi più fatte per generare confusione che per dare chiarezza. Note invece apposi a tutti gli altri capitoli del lavoro, dove o dissento dal parer dell'autore, ovvero egli omise qualche leggera notizia che può tornar giovevole a ben conoscere il nostro monumento.

Era già compiuta questa mia versione, quando il sig. Marino Macoppe una me ne presentò in cui è da lodarsi per certo la molta intelligenza del difficile testo; ed io volentieri vorrei giovare il pubblico surrogandola alla mia; se quest'ultima non fosse stata già riveduta dal Förster stesso a cui son legato di molta amicizia, ed in sua compagnia non avessimo schiarati alcuni passi oscuri dell'originale che forse non possono tornare di facile intelligenza neppure agli stessi tedeschi, se non sieno iniziati nell'arti del disegno e nel tecnico linguaggio di esse.

LA CAPPELLA DI S. GIORGIO

Estque templiculum Giorgio sancto dicatum, cujus aedificium atque ornatus ejus singularis ita oblectant oculos hominum, ut intrantes exitum non quaerant.

M. Savonarola: de Laudibus Patavii.

Se in ognuno dei secoli mezzani i sepolcri magnatizii pompeggiarono di una lugubre ricchezza, in niuno però sfoggiarono lusso maggiore quanto in quello che fu germe di futura civiltà, il decimoquarto. Fu allora che i nobili alzarono quelle così ricche cappelle sepolcrali, in cui tutte le arti si accomunarono per dimostrare quanto la fede dell'Evangelio potesse farsi l'inspiratrice d'una nuova poesia, non disputo se più bella, ma certo più eterea, più levata dai sensi che non quella venutaci dall'Attica e dal Lazio. Chi si piacesse aver un'idea di questi sacri ricinti in Padova, disamini diligentemente l'oratorio che Raimondino dei Lupi, marchese di Soragna, alzò nel 1377 dappresso alla basilica di s. Antonio, e dedicò a s. Giorgio.

Poco ci raccontò la storia di questo Raimondino: solo ci riferiva, che uscì da una delle più ricche e potenti famiglie di Parma; che strinse parentela coi Rossi, al-

leanza coi da Coreggio; che per molti anni capitanò le bande del principe di Mantova, che più volte fugò lo stendale dei Visconti, che finalmente combattè a fianco dei più valorosi di quella età, e, secondo il pietosissimo uso dei tempi, devastò territorii, abbruciò messi, uccise gli abitatori della campagna. Non giunse però così innanzi da serrare fra' suoi artigli la patria e volerla a lui suddita. Chi sa? forse fu men scellerato di tutti i suoi compagni d'armi, perchè fu di essi men forte; forse chiuse nel cuore la maledetta brama di principare sul suo paese, perchè sentissi fiacco a schiacciarlo collo scettro del tirannetto. Checchè ne sia, dopo aver militato lung'anni, riparò in Padova a cercarvi in seno della religione e forse di alcuni parenti suoi che da più anni qui dimoravano, quella pace che con tanta durezza avea tolto a tanti. Primo pensiero di quell'animo fatto pietoso fu di consecrare una chiesetta al suo santo patrono e prepararvi un asilo per le ceneri proprie e de' suoi. La bellicosa anima di Raimondino non doveva vacillare un pezzo per trascegliersi questo protettore fra le celesti gerarchie. Chi aveva speso tutta la vita combattendo, non poteva che amare sopra tutti gli eletti del Signore il più guerresco, il più prode, s. Giorgio.

Tuttochè l'architettura archi-acuta toccasse allora il suo punto culminante, tuttochè leggieri pinnacoli e trafori ed archetti si lanciassero arditissimi sui fastigi delle chiese, pure egli non volle che la sua cella sepolcrale sfoggiasse i rigogli e le stagliate magnificenze del secolo. Una modesta nave su cui gira una vôlta a botte, ecco la semplice costruzione di questa cappellina. Sul prospetto non meandri, non ghirogori, non cordo-

nate, non guglie; soltanto sovra l'unica porta un basso rilievo figurante s. Giorgio che conficca la lancia nella gola del simbolico drago: al di sotto questa iscrizione.

Oratorium hoc sub auspiciis b. Georgii, ubi condentis est sepulcrum pro ejus parentumque ac fratrum ac nepotum indelenda memoria. Miles egregius Raymondinus de Lupis Parmensis Soraneae Marchio edifecit. (sic) *an. Domini MCCCLXXVII de mense novemb.*

Ai fianchi dell'accennato basso rilievo gli stemmi della famiglia scolpiti nello stesso modo. Nell'uno vedesi sullo scudo il lupo rampante sormontato dal cimiero, ove pure è effigiato il medesimo ingordo animale. Nell'altro v'è del pari lo scudo a cui sovrastà quello stranissimo elmo detto *da torneo*. Su d'esso si rizzano due immani corna, poste là a rammentare le trombe a cui i cavalieri davano fiato nei tornei onde far riconoscere dagli araldi la nobiltà delle loro armi. Siffatto ridevole emblema concedevasi a quelli soltanto che per ben due volte avevano avuto l'onore d'esser proclamati nobili e *blasonati* in simili certami. Ma alcuni fra questi nobili poco curanti di tanto onore, allusero invece con quel contrassegno a ben altra significazione, e se le adattarono sull'elmo per ricordare una mortale offesa portata ad un dei più santi fra i vincoli umani, e per legarne la vendetta ai nepoti.

Ma se a Raimondino non piacque di sfoggiare qui in magnificenza di architetture, gli fu caro per altro profondere nei dipinti co'quali volle ornato quel luogo. Forse egli dentro da sè sentiva altamente questo vero, essere la pittura la sola efficace storia per gl'idioti; me-

glio di tutte le arti sorelle valere a trasfondere nell'animo quel sentimento d'amore e di carità che esce come profumo di paradiso dall'Evangelio e dalle sublimi sofferenze di coloro, che, fra i digiuni e il martirio, levarono il cuore alle arcane speranze del cielo. Forse anche a ciò fu spinto da certo orgogliuzzo, da certo pungolo di rivaleggiare coi più potenti di quella età; i Visconti, gli Scaligeri, i Carraresi, che allora appunto decoravano di preziosi dipinti i palazzi, gli oratorii, le basiliche da essi fatte innalzare.

Padova allora ricchissima di buoni artisti gli offeriva largo campo di secondare questa sua brama. Se essa nell'architettura e nella statuaria non dovea tenersi seconda a niuna città italiana, certo prevaleva a molte nella pittura. La sua scuola pittorica era indubitatamente la più splendida e la più ricca che Giotto avesse fondato fuori di patria, e per tutto il correre del secolo decimoquarto, sentì e maestrevolmente produsse quel tipo religioso che mantenne così originale e così pura l'arte, dall'immortal discepolo di Cimabue sino allo Squarcione. Fra i seguaci di quel casto sistema Raimondino trascelse i più grandi, e ne ebbe in compenso opere per gran parte stupende che di lunga mano superano, almeno in quanto alla tecnica dell'arte, i pennelli precedenti, ed eguagliano forse quanto di più grande ne porsero i contemporanei.

Il monumento sepolcrale che assennatamente trasportato adesso vicino ad una delle pareti dell'oratorio, stava un tempo nel centro di quello, non è ora che sformata rovina, la quale appena lontanamente ricorda la grandezza e la maestà di un sepolcro che un giorno

non dovea forse cedere ai più arditi concepimenti dell' architettura archi-acuta.

Un'arca quadrilunga, quasi tutta di broccatello è sorretta da quattro colonnette le quali, secondo l'uso sì frequente nelle fabbriche di quel secolo, riposano il breve loro fusto sulle schiene di quattro lupi simboleggianti l'arma gentilizia dei Soragna. L'arca è chiusa da un coperchio acuminato che digrada a mo' di guscio, il quale e nella forma generale e nei profili mi ricorda quelli che veggonsi sopra i sarcofagi della testè citata cappella di s. Felice. Per la qual cosa mi vien sospetto che uno stesso artista abbia architettato e forse scolpito e quelli e questo. Una riflessione deve farsi prima di passare oltre, ed è che in quasi tutte le tombe dei tempi medii non vedesi altrimenti sopra l'arca il cimazio descritto, ma invece la figura dell'estinto scolpita sopra, in quel modo stesso con cui costumavasi comporla nel cataletto.

Concetto mirabile e più che ogni altro acconcio allo spirito di una religione, che considera la vita come un pellegrinaggio da compiersi fra le sventure e le angoscie, e vede il suo trionfo nell'ora suprema, e nei premii che ne aspettano dopo di essa. Bisogna dire che l'artista il quale lavorò in questi sepolcri fosse uno di quegli uomini facili a saziarsi di un tipo adottato dall'universale, per quanto sia lodevole; e si piacciono invece di sfoggiare concepimenti originali, quando anche sieno men belli.

Ben altra era un tempo la magnificenza di questo monumento, quando un'ampia vôlta o tabernacolo, fulcito da sei colonne ed ornato di una lanciata guglia nel

centro, gli era padiglione. Intorno al pinnacolo stavano dieci statue grandi come il vero, e presentavano dieci individui della famiglia Soragna. Sotto ciascuna statua leggevasi il nome di chi essa raffigurava. Eccoli questi nomi come ce li tramandò il Salomonio, e come si veggono scritti nel quadro votivo di cui sarà parlato nell'opera del Förster:

Dominus Rolandinus egregius miles Soraneae March. Pater.

Domina Mathilda ejus conjux Marchionissa Mater.

Guido Marchio Soraneae filius.

Bonifacius Marchio Soraneae filius.

Antonius Marchio Soraneae filius.

Montinus Marchio Soraneae filius.

Dominus Raymondinus Marchio Soraneae filius.

Dominus Fulgus Marchio Soraneae Miles nepos.

Dominus Simon Marchio Soraneae Miles nepos.

Dominus Antonius Marchio Soraneae Miles nepos (1).

(1) Intorno ad alcuni dei marchesi di Soragna qui nominati, trovansi le seguenti notizie nello Scardeone, nel Portenari, nel Verci ed in altri scrittori delle cose di Padova.

Di *Simone de Lupi* da Parma sappiamo che fu Podestà di Padova dal primo giorno di marzo 1364 all'ultimo di febbraio 1368.

— 1384 *Simone Lupi* (sic) *cominciò la Podestaria a dì 6 novembre. Ma essendo egli morto nel reggimento, fu Vicepodestà Valarano sino alli 14 di maggio dell'anno seguente.* — (*Portenari, Della felicità di Padova*, 4.° *Padova* 1623 pag. 142, 143). Ciò è confermato dalla Cronica di Padova di *Guglielmo Ongarello*, ove è detto:

— *Nel 1364 fu fatto Podestà M. Simon Lupo da Parma, et continuò sette reggimenti.*

Forse quelle sei colonne su ricordate erano distribuite in un esagono a lati uguali; forse reggevano svelti archetti acuti, forse al di sopra di questi archetti alzavansi triangoli equilateri ricchi di meandri, di rose, di

— *Nel* 1384 *fu fatto Podestà M. Simon Vice-Podestà. M. Valeriano* (sic) *per un reggimento, il quale cominciò alli* 6 *novembre, el quale M. Simon morì nel suo reggimento*.

Troviamo un Soragna, canonico della Cattedrale di Padova, nel 1350 (Orologio, *Serie dei canonici*, pag. 194).

Di *Antonio, di Bonifazio* che gli fu fratello, ed altri *de Lupi* trovasi quanto segue nel Verci, Storia della Marca Trivigiana. T. 14 Ven. 1789 pag. 56: Documenti.

— 1370 20 Dicembre. *Franciscus de Carraria etc.*

Dilecte mi. Volo quod nobili militi domino Antonio de Lupis dilecto meo presencium portitori Civitatem meam Belluni, claves, fortiliciam et omnem ipsius munitionem, illuc venienti cum signo simili ejus quod habetis consignare debeatis, et facta consignatione cum vestro signo Paduam vos transferre.

A tergo — *Nobili militi domino Ugolino de Scrovegnis Potestati Belluni*.

1373 10 febbraio pag. 86. Pubblico Decreto di *Alberto* e *Leopoldo* fratelli Duchi d'Austria, in cui si pubblica la pace fatta con *Francesco da Carrara*, e le obbligazioni seco lui contratte, finch'egli starà in guerra co' Veneziani, e perchè il Carrarese aveva ceduto loro Feltre, Belluno e il contado di Mel. Omissis — ..... *item promittimus prefato Domino Francisco, quod egregius miles Bonifacius de Lupis servitor noster de Castro Petro Primierii sua Valle, territorio, jure, et jurisditione non molestabitur, nec inquietabitur ullo modo per nos, et officiales nostros subditos, sed permittetur libere gaudere, uti, et frui quemadmodum Cesarea majestas eidem Bonifacio concessit castrum predictum* .....

1370 10 novembre nello stesso volume pag. 62. Istrumento di pace seguito in Bologna fra il Carrarese, gli Estensi, i Fiorentini, i Pisani e i Lucchesi ed altri Principi di Lombardia.

stelle; forse in somma quel tabernacolo tanto era bello delle lanciate forme architettoniche in uso allora, da ricordare gli eleganti e sfarzosi i quali coprono le celebri tombe degli Scaligeri in Verona. Per certo che la magnificenza doveva esserne cresciuta dalla profusione di colori e di dorature con cui aveasi voluto fregiarli. An-

Omissis —...... *Sexto quod infrascripti adherentes prefati magnifici domini Francisci de Carraria nominato et inclusi in alia pace facta die undecimo februarii, et qui se immiscuerunt in presenti guerra includantur et sint in ista pace, et gaudeant beneficio pacis presentis, videlicet dominus Raymundinus de Lupis de Parma, dominus Bonifacius de Lupis de Parma, dominus Antonius de Lupis, dominus Simon de Lupis, Rolandinus de Lupis, Ugolinus de Lupis, Matheus de Lupis, Guranus de Lupis, Joannes et Corradinus de Lupis de Parma cum eorum et cujuslibet eorum filiis, familiis, subditis, castris, villis, terris et locis, et bonis eorum, ac eorum et cujuslibet eorum adherentibus et sequentibus qui se immiscuerunt in presenti guerra etc.*

Op. cit. tom. 15 pag. 107, 1381 8 agosto. Istrumento di pace conclusa fra il re di Ungheria, la Repubblica di Venezia, i Genovesi, *Francesco da Carrara*, il Patriarca d'Aquileia ec.

—.... *Padue in Palaciis habitationum infrascriptorum magnificorum dominorum patris et filii in Camera a quadris presentibus egregiis et strenuis militibus domino Bonifacio de Lupis de Parma Marchione Soranea filio condam* (sic) *egregii militis Ugolotti de Lupis de Parma, de contrata sancti Fermi de Padua..... ac domino Simone de Lupis de Parma, Marchione Soranea quondam nobilis militis domini Guidonis de Lupis de Parma de contrata domi de Padua.*

Op. cit. tom. 16 pag. 24, 25. 1382 3 giugno. Carta di confini stabiliti fra i Veneziani e li Carraresi colla mediazione del marchese d'Este — *interfuere..... egregios viros dominum Symonem de Lupis Marchionem Soranee militem, ac Antonium de Lechis etc.*

che nei logori avanzi che ce ne restano scorgonsi dorati i capitelli, dorate le cornici, dorato e colorito in rosso ed in azzurro il frammento di statua di cui più sotto terrò discorso.

Se vogliamo fidarci al Savonarola (loc. cit. pag. 1162), pare che il solo Rolandino, padre del nostro Raimondino, fosse chiuso in questo sepolcro. Ed in fatto quando sul fuggire dello scorso secolo fu aperto, non vi si rinvenne che un solo cadavere, coperto ancora d'alcuni cenci, uniche reliquie della lunga toga nera che dovea ricoprirlo. Però quelle immagini degli altri Soragna, disposte colà in così magnifica ordinanza, mi lasciano fondatamente sospettare che tutti gli individui sopranominati fossero sepolti se non proprio in quell'arca, almeno molto dappresso.

Quello che certamente pare non venisse in essa deposto fu Raimondino. Ciò mostra la pietra che ne memora la finale dipartita, la quale invece di essere incassata nel monumento, lo è nella parete sinistra della chiesetta (1). Chi non fosse persuaso che anche in quella età così ruvida non si prodigassero adulazioni, legga questa iscrizione:

Marchio Soraneae Miles pietatis asylum
Hoc Raymondinus marmore pace cubat
In Bellis pugil indomitus recitanda Luporum
Fama virens armis consiliumque fuit.

(1) Nè è da credere che quella iscrizione si fosse trasportata colà quando fu guasto il monumento, perchè lo Scardeone il quale scriveva nel 1545 afferma ch'era nel posto medesimo, ove ora si conserva: egli dice *a parte laeva delubri in pariete in tabula marmorea legitur hoc epitaphium.*

Grisopolis gaude tanto celeberrima nato
Cujus cum superis mens sedet ante Deum.
Q. D. Ray. ob. MCCCXXIX. XXX. Novemb.

Vedete come pei ricchi sia pronto in ogni tempo, sotto ogni influsso di civiltà, l'orpello delle lodi! La sorte, la quale da quasi tre secoli parve giurare il danno di questa chiesicciuola, volle che andasse manomesso e quasi distrutto anche il monumento. Il Portenari, in quelle sue Felicità di Padova in cui sembra spesso si studiasse riunire il cumulo di tutte le sciagure, ci narra che nel 1582 la Confraternita degli orefici, la quale teneva i divini ufficii in questa cappellina, fece abbattere il tabernacolo ora ricordato per poter vedere più comodamente l'altare, e collocò le dieci statue intorno ai muri, negligendole così, che già quando scriveva il Rossetti non erano più che sette.

Tanta rovina, tanta ingiuria ancora non bastava. Quando l'uragano della rivoluzione francese si rovesciò sull'Italia e preceduto da un menzognero stendale di libertà, abbattè le pubbliche e le private fortune, calpestò le reggie e gli altari, allora il monumento, insieme colla modesta chiesetta che il ricettava per poco non videro l'ultimo loro giorno. Quell'oratorio, perduta ogni insegna del sacro suo scopo, fatto carcere alle incomportabili licenze dei soldati, è meglio non dire quanti eccessi durasse da quei desolanti banditori dell'uguaglianza. Mutilarono le statue e le fecero segno alle briache loro orgie, con sacrilega leva scassinarono le pietre del sepolcro e ne sperdettero le antiche ossa che da quattro secoli là dormivano il sonno del giusto. Che più? della stessa arca mortuale fecero letto a mille ne-

fandità. Di tutte quelle immagini dei Soragna diligentemente scolpite in pietra *colombina*, in molte parti dorate, coi berretti tinti in rosso, collo stemma in azzurro, non rimase che uno sformato torso da cui puossi appena avere ancora un'idea dello scalpello diligentissimo che condusse codeste statue. Rappresenta un guerriero tutto coperto di quelle maglie che furono in sì grande uso sin dalle epoche longobarde e carolinge; vestirono ancora i soldati nei buii secoli decimo ed undecimo: furono difesa ai petti animosi dei primi Crociati, e finalmente divennero un costume quasi generale nell'Italia superiore fino al cominciare del secolo decimoquinto, tempo in cui le armature di piastra e le corazze di un sol pezzo pigliarono gran voga. Sovra questa maglia vi è il solito sarcotto che i guerrieri allora portavano quasi sempre di pelle di bufalo. Sul pettorale come sul dorso è dipinto in azzurro il lupo rampante, dalla cui testa partono due catenelle, una scende a sostenere la spada, l'altra sorregge il fraudolento stiletto, chiamato *misericordia*. La testa del cavaliere è nascosta da un ampio morione, sorta di elmo che usavasi sin dall'ottavo secolo nelle guerre, e che più tardi fu adoperato, quasi esclusivamente, dai cavalieri per sovrapporvi il cimiero ornato con tutto lo sfarzo della scienza blasonica.

Il Traduttore.

IL MAESTRO

A fine di seguitare il costume dei più fra gli osservatori, i quali quando si pongono dinanzi ad un'opera d'arte chiedono prima chi ne fosse l'autore, noi pure avanti d'inoltrarci a considerare i dipinti della cappella di s. Giorgio, investigheremo quali fossero l'artista ovvero gli artisti della medesima. Pur troppo, come d'ordinario nelle opere del decimoquarto secolo, ci mancano notizie precise; e quelle che pur ci tramandarono gli scrittori, non concordano nè fra loro, nè coi dipinti. Tuttavia ci rimangono indubitatamente due nomi, cioè *Altichiero Veronese* (1) e Jacopo d'*Avanzo Padovano* (ovvero Veronese o Bolognese). Entrambi codesti artisti veggonsi nominati insieme come autori dei dipinti figuranti la distruzione di Gerusalemme nel palazzo degli Scaligeri a Verona, e di quelli della cappella di s. Felice in s. Antonio di Padova, sola opera conservata fra le due, e nella quale apertamente si riconosce la mano e lo spirito che predominano nella cappella di s. Giorgio.

L'autorità più antica e più fededegna intorno ai nostri dipinti è il medico Michele Savonarola, il quale nel suo trattato *De Laudibus Patavii* dell'anno 1440 (2)

(1) Anche *Altichieri* ovvero *Aldighieri*.

(2) Muratori, Script. Rer. Ital. T. XXIV.

ricordando la cappella e le sue pitture, nomina un solo maestro, cioè l'Altichieri veronese (1).

L'altra autorità è l'Anonimo (2) pubblicato dal Morelli, il quale scriveva sul cominciare del decimosesto secolo, o più propriamente Girolamo Campagnola padovano, in quella sua lettera fatalmente smarrita a Nicolò Leonico Tomeo insigne filosofo, in cui si contenevano notizie sui pittori che servirono i Carraresi: lettera sull'autorità della quale l'Anonimo racconta come la cappella di s. Giorgio fosse dipinta da Davanzo Padovano (oppure Veronese o Bolognese) e da Altichiero Veronese.

Codesto scrittore nomina gli stessi due maestri anche per la cappella di s. Felice, della quale però il Savonarola dice autore il solo Jacopo Avanzi. Ora l'esame delle testè accennate pitture ci fa incontrastabilmente conoscere come sieno opera di due artisti differenti, i quali neppur lavorarono insieme, ma bensì l'uno dopo l'altro: l'uno, l'Altichiero cioè, lavorò sull'antico stile i dipinti che accennano al principio della Leggenda di s. Giacomo, fino all'ingresso nel palazzo della contessa Lupa; l'altro che è l'Avanzo, adottando maniera più moderna, colorò questo ingresso e le rimanenti pitture.

È del pari fuor d'ogni dubbio che il secondo dei ricordati artisti fu il principale autore delle pitture di s. Giorgio, ed inoltre che fra queste non v'ha un sol

(1) *Tertiam vero* (sedem dabimus) *Altichiero Veronensi qui templiculum Georgii Sancti Nobilium de Lupis templo Antonii propinquum maximo cum artificio decoravit.*

(2) Notizie d'opere di disegno. Bassano 1800, pag. 5.

pezzo, e molto meno un intero dipinto che possa ascriversi al primo maestro della cappella di s. Felice (1).

Codesti innegabili fatti indeboliscono per sì fatto modo l'autorità de' nostri scrittori, da non poter esclusivamente fissare su d'essa il nome del maestro che condusse la cappella di s. Giorgio. Nè più ci giovano il Vasari ed i susseguenti scrittori d'arte, i quali non altro aggiunsero di nuovo alle esposte notizie, se non errori (2). Se i predetti autori (il cui merito sommo,

(1) Si confrontino fra loro i dipinti di s. Felice, e si vedrà che collo stile di quelli di s. Giorgio non concordano, e soltanto nella Crocefissione il gruppo delle donne manifesta una impronta diversa e più antica, tendente però più alla maniera fiorentina che alla padovana.

(2) Mi fu apposto ad errore di non essermi riportato nei miei primi esami e ricerche relative a questo oggetto (Kunstblatt, 1838 N. 6) alle testimonianze del Vasari, del Brandolese e del Moschini ec., i quali avrebbero potuto sciogliere i miei dubbii e confermare le mie congetture. Se dopo le ultime investigazioni intorno alla storia dell'antica arte italiana ciò richiedesse una giustificazione, essa troverebbesi nelle parole seguenti, ove io prendo a fondamento le annotazioni dell'onorevole editore del Kunstblatt: « Vasari parla in diversi luoghi di Jacopo Avanzi, prima nella vita di Nicolò d'Arezzo, ove lo nomina insieme al suo parente Simone e ad un altro bolognese chiamato Cristoforo nonchè al ferrarese Galasso, rammentando i loro lavori nella chiesa di *Mezzarata* presso Bologna ». Codesto Jacopo è il *Jacobus Paoli Bononiensis* mediocrissimo artista del cominciamento del secolo decimoquinto, i cui lavori, per la più parte esistenti in Bologna (s. Giovanni Maggiore, Pinacoteca) stanno a quelli dell'Avanzo come la *Bibbia pauperum* alla Passione di Alberto Durero. Per quanto io credo fu il primo Kugler a far conoscere la diversità dei due artisti (Kugler, Storia della pittura I pag. 33. 4.): è poi impossibile che il Vasari abbia veduto i lavori d'entrambi.

ognuno anche non facile a prestar fede, ricorda con riconoscente e sincera ammirazione) si fossero piaciuti

Il Vasari tocca poi dell'Avanzo nella vita di Vittore Carpaccio, ove egli dice che *il medesimo Jacopo insieme con Aldighieri e Sebeto da Verona dipinse in Padova la cappella di s. Giorgio ch'è allato al tempio di s. Antonio secondo che per lo testamento era stato lasciato dai marchesi di Carrara*. (Già anche il Maffei, il Brandolese ec. opposero difficoltà a questo nuovo nome di pittore *Sebeto*, il quale probabilmente deve derivare da *Alticherius de Jepeto*, cioè Zevio, terra presso Verona. Delle disposizioni del testamento non fa poi nessun cenno l'iscrizione in marmo che si riferisce alla fondazione della cappella). *La parte di sopra* (prosegue poi il Vasari) *dipinse Jacopo Avanzi, di sotto Aldigeri alcune storie di s. Lucia ed un Cenacolo, e Sebeto vi dipinse storie di s. Giovanni*. (Non v'ha dipinto in questa cappella ch'abbia coi due testè nominati la menoma rassomiglianza). A tale notizia del Vasari fe' accoglienza il Brandolese nel suo libro delle Pitture, Sculture ed Architetture di Padova 1795. Egli scrive pag. 53: *Quantunque non si possa con certezza additare ciò che ciascuno qui separatamente abbia operato, tuttavia è verosimile che tutto il lato destro in cui è rappresentata la storia di s. Lucia e la Crocefissione del Signore in fondo alla chiesetta sieno opere di Jacopo Avanzi. Imperocchè esse superano in bellezza le rimanenti, come si può vedere da alcuni pezzi prodigiosamente rispettati dal tempo, e s'accostano senza dubbio alle pitture della cappella di s. Felice che abbiamo descritto nella chiesa del Santo* (ma a quali si accostano? forse a tutte?). *La nascita di G. C. dipinta sopra la porta e la storia di s. Jacopo (non il Cenacolo come scrisse il Rossetti) nel primo ordine a sinistra è d'Aldighieri, ed in fatti coincidono molto queste pitture con quelle che costui fece nella prefata cappella*. Di questi dipinti in s. Felice avrebbe dovuto il Brandolese indicar il nome: non essendovi nè la storia di s. Giacomo, nè il Cenacolo, egli intenderà forse la storia di s. Giorgio. Si raffrontino s. Giorgio che battezza il re di Berito, il martirio di s. Giorgio, e Cristo

di fissare l'origine delle summentovate pitture, poteano averne pronti i mezzi, tostochè avessero portate le loro investigazioni sul luogo stesso.

Infatti nella cornice dell'ultimo dipinto figurante la Leggenda di s. Lucia, il quale pel sito ove è posto e per la più perfetta sua esecuzione dev'essere stato compiuto l'ultimo, si riconoscono anche adesso (come scoprì un giorno il mio onorevole amico marchese Selvatico (A)) le traccie d'un nome che in altro modo non si potrebbe decifrare, se non per *Avantus Ve*. Il che si potrebbe leggere o (Jacobus de) *Avantiis Ve* (ro-

fanciullo presentato al tempio colle pitture di s. Felice che appartengono a maestro differente da quello che dipinse la Crocefissione qui ed in s. Giorgio, e se ne riconoscerà di leggeri la essenziale discrepanza. Si raffronti poi il martirio di s. Giorgio colla s. Lucia trascinata da bovi, e ci balzerà tosto agli occhi l'analogia. *La storia finalmente di s. Giovanni* (continua il Brandolese) *che ricorre sopra quella di s. Giacomo, è di Sebeto.* Così fatti giudizii d'un testimonio oculare non possono trovar spiegazione che nello stato di totale abbandono in cui giacevano queste pitture, giacchè in altra maniera rimarrebbe un enigma come si avesse potuto indicare per es. la lotta di s. Giorgio col dragone per la storia di s. Giovanni, e guardarla per tutt'altro da quello che in fatto è. La guida di Padova del Moschini ed un compendio di Paolo Facio, danno egualmente le notizie medesime. Il primo il quale si riporta alle notizie anteriori, neppur invita ad osservar la cappella ed a considerare le pitture (B), del secondo non conosco l'opera. Il Lanzi senza nulla aggiungere confonde l'Avanzi coi *Jacobus Pauli*. Finalmente in codesta serie porrò senza alcuna pretensione anche me stesso, colle notizie che già diedi nel *Kunstblatt* del 1830 pag. 75, ove dissi: » Vicino a s. Antonio, la assai guasta cappella di s. Giorgio del 1377 con pitture a fresco dell'epoca stessa; si nomina come un de' maestri l'Avanzi da Bologna ».

nensis) imperocchè l'Anonimo indica Verona fra le sue patrie, ovvero Avantus, cioè *Avantius Ve* (ronensis) (come *račonem* per *racionem* ec. ne' mss. di quell'epoca). Piegherebbe la decisione però sempre per Avanzo, il cui ritratto è forse da riconoscersi in quella figura di giovane che sta sopra la predetta iscrizione.

Io ben comprendo che nell'attuale suo stato la sunnominata iscrizione non può dare sicurezza piena; pure io non esito punto, valendomi del peso che dee darsi alla verosimiglianza, di dichiarare Avanzo come l'artefice della cappella di s. Giorgio, e quindi di escluderne l'Altichieri (supposto ch'egli sia il principale maestro della cappella di s. Felice); ma non mi sento poi in grado d'accennare i nomi degli artisti di alcune pitture della cappella di s. Giorgio, le quali si discostano dalla maniera principale (1).

Dei rimanenti lavori di questo maestro quasi nulla ci restò. Nella sala dei Giganti, ora Biblioteca (C), aveva egli, al dire dell'Anonimo del Morelli, dipinto la prigionia di Giugurta ed il trionfo di Mario. Nel posto di questi lavori si veggono ora pitture del Prete Padovano, di Pocivagno, di Mauro, (D): ed il misero avanzo di antico fresco che ancor rimane (per quanto permette di vedere e giudicare l'essere stato interamente ricoperto) (E) s'accorda collo stile della cappella di s. Giorgio. Secondo il medesimo autore, Avanzo aveva dipinta la cappella del Capitanio in compagnia del Guariento, la

(1) Siccome non è lecito confondere insieme *Jacobus Avantiis Veronensis* con *Jacobus Pauli Bononiensis*, tanto meno è lecito di scambiarlo con un *Jacopo da Verona* che nel 1397 dipinse la cappella del palazzo Pisani a Padova.

quale or non esiste più (F). Sembra che non ci sia rimasto nulla neppur di quello che l'Avanzo condusse in Verona nel palazzo degli Scaligeri, cioè la distruzione di Gerusalemme e quanto vi aveva attinenza, e neppure come dice il Vasari quel *par di nozze in casa dei conti Serenghi* (G).

Finalmente, per quanto ne so, in verun luogo trovansi notizie di così chiaro artista (H).

I PREDECESSORI

Gittando anche uno sfuggevole sguardo sulle pitture di s. Giorgio, apparisce chiaro che noi siamo dinanzi ad un'opera di grande e singolare bellezza, la quale nell'ordine nel disegno nella maniera di modellare, e nel colorito, porta bensì l'impronta della scuola giottesca, ma che per altro tanto rispetto a questa, come alla contemporanea fiorentina occupa un posto independente ed eccelso ad un tempo. Assegnar ora codesto posto in mezzo alla copiosa vita dell'arte italiana, è il nostro proponimento, a cagion del quale, noi prima d'entrare nella nostra cappella dobbiamo prendere ad esame quelle opere con cui i nostri dipinti hanno relazione e formano quasi la loro precedente istoria.

Chi s'aggira per le vie di Padova non può a meno d'osservare che un tempo essa deve essere stata la scena d'una grande attività artistica; e lo attestano chiese, palazzi e monumenti di ogni sorta. Quest'opere che per gran parte appartengono al decimoterzo e decimoquarto secolo, è rimarchevole come, all'opposto dei monumenti contemporanei dell'Italia centrale, in cui è visibile, ma non penetrata del tutto l'arte tedesca, sieno da considerarsi quasi creazioni alemanne, solo raddolcite od almeno modificate dal genio italiano; per cui ne esce

la più bella fusione dell'uno e dell'altro elemento. Di quanta importanza non è per la storia della pittura moderna che il suo fondatore fosse chiamato in questa città ove, e non soltanto dall'alpi, gli spiravano aure tedesche, e che Giotto giovane di 27 anni qui conducesse la sua prima grande opera, qui lungamente dimorasse, e desse eccitamento ad una vita artistica la quale nel secolo decimoquarto, sotto la felice signoria dei Carraresi, si fe' ricca di risultamenti per tutta Italia! (1)

Dei lavori eseguiti da Giotto in Padova ci rimangono le pitture alla cappella dell'Annunciata nell'Arena (2) passabilmente ben conservate, così che ci è dato ancora conoscere ed ampiamente misurare la sua forza poetica ed artistica, colla quale egli dovea farsi tanto efficace sui contemporanei e sull'arte (3).

(1) Savonarola, De Laudibus Patavii: *Neque parvi facio pictoriae studium quod singulare decus urbis nostrae existit. Suis enim gloriosis ac formosis picturis Zotus, pictorum princeps, nostra vivit in civitate, sicque celeri quatuor de quibus primo loco actum est (Avantius, Alticherius, Stephanus, Guarientus). Ad quas visendas ex omni Italiae parte pictores confluunt, veniuntque juvenes hoc studio cupidi ut sic ab eis doctiores facti, lares deinde proprios redeant.*

(2) Savonarola l. cit. *Hic Zotus magnificam amplamque nobilium de Scroviniis cappellam suis cum digitis magno cum pretio pinxit, ubi novi et veteris testamenti imagines velut viventes apparent. Capitulumque Antonii nostri etiam sic ornavit, ut ad haec loca et visendas figuras pictorum, advenarum non parvus sit confluxus. Et tantum dignitas civitatis eum commovit, ut maximam suae vitae partem in ea consummaverit.*

(3) Diedi esatte notizie di quest'opera nel *Kunstblatt* 1837, N. 86.

In singolar maniera egli si giovò della doppia circostanza che la cappella fosse consecrata all'Annunziazione di Maria, e servisse come gentilizio sepolcro, imperocchè così la ornò d'una considerevole serie di dipinti tratti dalla vita della Vergine, annestando ad essi le gioie e i dolori di lei, e la vita del Salvatore. La Annunziazione poi egli dipinse quasi titolare, di rincontro all'ingresso sopra l'arco trionfale, e la Coronazione (simbolo allora dominante della immortalità) nel coro sopra il sepolcro e l'altare (I).

Ora per ben conoscere l'influenza che Giotto con questo lavoro esercitò sullo sviluppo dell'arte in Padova, c'è d'uopo osservare da vicino i suoi pregi artistici.

Se Giotto è considerato il fondatore del nuovo stile nella pittura, non si è però ancora detto che le sue opere si distinguano per verità o per bellezza di forme, prerogative le quali poi col decorrere del tempo divennero proprie di questo stile. Per contrario il suo predecessore Cimabue sa ben meglio di lui disegnare correttamente dalla natura, e gli angeli e santi di Duccio son di tale bellezza, che di certo non è pareggiata da neppur una delle figure di Giotto (K). Ad ogni modo egli era osservatore più attento de' nominati a quanto aveva relazione alla natura e alla vita, e in esse riconosceva un vigoroso mezzo allo sviluppo de' suoi concetti. Nel mentre però che egli non volea costringerle, per così dire, all'immobilità e ritrarle incatenate, ma piuttosto coglierle in libere esteriorità, tanto nelle movenze che nelle composizioni, era poi forzato a crearsi una forma nella quale potesse trasfondere con facilità

le impressioni sfuggevoli e colte sul fatto della natura, l'espressione cioè delle azioni, dei sentimenti e delle passioni. Codesta forma, fondata bensì sulla osservazione, ma pel fatto libera ed independente secondo il bisogno della fantasia, nè mai procurata col mezzo di servile imitazione, costituisce lo stile di Giotto. Soprattutto è poi essa il fondamento di quello assunto modernamente dalla pittura, il quale, come è agevole a vedersi, era suscettivo di un doppio perfezionamento a cagione della doppia sua origine, secondo cioè la natura e secondo l'ideale, perfezionamento che intravvisto da Giotto stesso, fu collegato ne' suoi termini estremi da Rafaello il primo.

Considerando tra i dipinti di Giotto che stanno all'Annunziata, la Fede ferma e dignitosa, come la schiava Idolatria zoppicante, scorgesi l'originale e vigorosa espressione del pensiero: nella Presentazione al tempio invece, il fatto semplicemente e chiaramente rappresentato. Codesti dipinti fanno manifesto come l'ideale sia il carattere vero di Giotto, il quale anche allora che dovea introdurre nelle opere proprie contadini, cittadini ed angeli, raccostati fra loro, non discende mai alle minuzie del ritratto, per quanto d'individuale dovesse esservi nei lineamenti. Il moto delle figure e sin i piccioli tratti del volto son perfettamente significativi e ricchi di espressione. Non altrettanta lode può darsi alla bellezza delle fisonomie, giacchè i profili sono per la maggior parte schiacciati e le nuche incompiute. Nei panneggiamenti, che usa sempre utilmente per denotare il moto delle figure e spartirne le masse, egli ama un affaldare lungo e dolcemente piegato, con grandi

piazze di luce e d'ombra. L'ordinanza de' suoi concetti è per gran parte guidata dalla tendenza alla forma piramidale consigliata dalla architettura di quell'età (M) e dal vivo bisogno della evidenza; perciò egli nelle sue copiose composizioni spartisce in file i gruppi. Le leggi del modellare gli sono affatto ignote; tuttavia pone volentieri da una parte le masse di luce, e distingue d'ordinario le ombre rinvigorendo i toni, ovvero aggiungendo un nuovo colore, per es. un verde accanto ad un rosso. Il suo colorito (se relativamente a lui deesi parlar di ciò) è molto luminoso, e compensa il difetto del modellare, separando le figure vivamente ed efficacemente col mezzo delle tinte. La maniera d'eseguire di lui diligente ed accurata è un *mezzo fresco*, che va compiuto sempre colla tempera. D'ordinario egli dava l'ultime risoluzioni contornando tutto il dipinto, ed in questi contorni mostra sempre una grande facilità, sicurezza e vivacità.

Codesta è la maniera di Giotto come ci è dato conoscerla nel suo primo grande lavoro in Padova, e come per lungo tempo ebbe quivi dominio.

Fra l'opere che in questa città furono condotte dopo di lui, quelle che più gli si accostano sono le pitture della cappella di s. Felice (1). In un ciclo di circa quattordici

(1) D'ordinario si danno per dipinti della sua scuola quelli del palazzo della Ragione. Ma ricerche più esatte mostrano che ebbero origine sotto la signoria dei Veneziani, cioè dopo il 1405, e dopo l'incendio del 1420. V. *Kunstblatt* 1838 N. 15. I dipinti del coro degli Eremitani attribuiti a Guariento appartengono, almeno giudicando dalle figure de' pianeti ancora ben conservate, al principio del secolo decimoquinto. Quelle di Giotto poi nella sala del capitolo di s. Antonio furono imbiancate.

dipinti è qui in primo luogo rappresentata la Leggenda di s. Giacomo maggiore, dalla predicazione dell'apostolo in Gerusalemme fino alla fondazione del celebre pellegrinaggio di Compostella in Spagna ed ai miracoli colà operati. Inoltre, la Crocefissione di Gesù Cristo ed altre piccole composizioni relative alla dottrina dell'immortalità, ed una pittura votiva (1). Se ne riconoscono chiaramente autori due differenti maestri, l'un de'quali (i cui lavori giungono fino all'ingresso della contessa Lupia esclusivamente, e che per ciò che dicemmo di sopra è da riputarsi l'Altichieri) s'attiene rigorosamente allo stile della scuola giottesca, mentre l'altro (l'Avanzo) segue una affatto diversa direzione. Tuttavia neppur lo stesso Altichieri appartiene precisamente ai Giotteschi com'erano allora comunemente in Italia; ma invece manifesta nelle sue composizioni un modo di vedere proprio e vitale così, ch'egli esce dalla via battuta da' suoi contemporanei nell'esecuzione, e prepara il cammino ai di lui seguaci. Potrà dare un'idea della sua maniera, la composizione figurante gli amici dell'apostolo occupati a deporre sulla pietra in cui, al dire della Leggenda, si sprofondò il cadavere di lui che essi per miracolo del Signore avean trasportato nuotando fino alle coste di Spagna: altri intanto, che forse sono i medesimi, fanno istanza perchè sia ricevuto nel castello della contessa Lupa. Non ci si para qui per certo dinanzi la semplicità e la chiarezza delle rappresentazioni giottesche: il soggetto si riconosce assai difficilmente; ma nella forma signoreggia lo spirito antico

(1) Una diligente descrizione si vegga nel *Kunstblatt* 1838. N. 3.

sì fino nel caratterizzare, eppure ideale (1); solo veggonsi qua e là alcuni tratti tolti dalla natura, ed alcuni particolari nel costume dei panneggiamenti e delle architetture, condotti con maggiore ricchezza e precisione. La vera innovazione sta nella maniera dello eseguire. Giotto può dirsi modellasse soltanto col colore, e per conseguenza, facea pochissimo tondeggiare le sue figure; Altichieri invece sembra di ciò non si contentasse. Egli inframmette a tutti i suoi colori il nero delle ombre, queste oppone con vigore e precisione alle parti colorite in luce, ed ottiene per conseguenza ne' suoi dipinti una grande freschezza ed una forza sorprendente di toni, senza saper per questo nè tondeggiare, nè colorire.

Sembra che su questa via siasi meglio inoltrato il suo successore Avanzo, che noi già vediamo lavorare a s. Felice, incominciando dal soprannominato ingresso nel castello e continuando sino alla fine. Pare a dir vero gli sia stato più facile il progredire, perchè la direzione artistica da lui presa sembrava fin dal principio allontanarlo dall'antica strada. Alcune teste della Crocefissione, le quali figurano Ebrei che ritornano alle case loro, presentano forme dilicate, rotonde, più vicine a verità, ma meno caratteristiche di quelle dell'Altichieri. Nella composizione, nel disegno, nella maniera del modellare e nel colorito, l'arte riceve dall'Avanzi un impulso novello, ma il valore di lui si manifesta per la prima volta in piena luce a s. Giorgio (N).

(1) Si prendano in esame principalmente le teste de' Farisei, le quali per vero dire giustificano la prima opinione che Giotto avesse dipinta questa cappella.

LE PITTURE

DELLA CAPPELLA DI S. GIORGIO

All'entrare in questa cappella il primo sguardo cade sul gran dipinto della Crocefissione che sta sopra l'altare nella parete opposta. Il significato suo in questo sito, ove ogni giorno dev'esser ripetuto l'incruento sagrifizio pel perdono dei peccati, al paro della Coronazione di Maria collocata di sopra, ben dimostrano come qui siensi raccostati i simboli che a mezzo di G. Cristo guadagnarono la vita eterna all'umanità. Nel superiore spartimento, il dipinto più vicino alla destra dell'altare, è un gran quadro votivo nel quale i nobili signori da Soragna guidati dai loro santi patroni s'accostano in atto di adorazione al trono della Vergine e del fanciullo Gesù. Alla Vergine ed al divino fanciullo hanno poi relazione cinque dipinti nella parete settentrionale; la Annunziazione, l'Adorazione dei pastori, quella dei re, la Presentazione al tempio, la Fuga in Egitto. Il più vicino dei santi protettori è quello cui la cappella è dedicata, s. Giorgio guidatore di Raimondino. Due dipinti tolti dalla vita di lui ornano gli spazii da presso alla pittura votiva: altri quattro veggonsi nell'ordine inferiore; e dirimpetto altrettanti porgono

la storia di s. Lucia, e al di sopra, parimenti quattro, quella di s. Caterina d'Alessandria. Probabilmente tutti questi santi appartengono ai protettori della famiglia. Nel soffitto erano dipinti i profeti: altri santi stavano nel fregio sopra le pitture ed anche negli sguanci delle finestre. Riquadrature architettoniche, semplici ma leggiadrissime, spartiscono i dipinti fra loro, e formano ben adatti incorniciamenti.

La Crocefissione occupa uno spazio di 14 piedi in lunghezza e di 15 in altezza, ed è posta sopra l'altare fra le due finestre della parete meridionale. Per cagion dell'incuria e de' villani oltraggi, alcune figure in sul dinanzi soffersero alquanto, e l'aria, un tempo probabilmente azzurra, presenta ora un fondo grigio e macchiato: del resto il dipinto è ben conservato. Esso forma tre divisioni principali che nella lor significazione simbolica si collegano in un solo tutto. Isolati sopra la folla stanno i due ladroni fra cui è Gesù crocefisso circondato da angeli piangenti. La sezione inferiore alla destra di Cristo contiene i suoi *amici*, la sinistra i *nemici*, figurando così il Giudizio finale; colla differenza però che qui i giusti piangono, i malvagi trionfano, ed il Giudice è incatenato. La testa di Cristo al paro di quella del buon ladrone è inclinata; l'altra del cattivo, per contrario, è attratta per convulsioni violente. Anche qui rinvengonsi i soliti simboli della beatitudine e della dannazione, angeli e diavoli che ricevono l'anime dei ladroni, le quali però, al paro del demonio, mostransi poco visibili, e spariscono quasi nel fondo, come se all'Avanzo ripugnasse il rappresentarle.

Il tema di tutto il dipinto è in questa sezion supe-

riore già chiaramente espresso; tutto il rimanente non è che sviluppo dell'idea medesima, senza addentrarsi in altra nuova, ovvero nell'avvenimento considerato come tale. Anche gli angeli piangenti non son già pittoreschi accessorii, ma i testimonii invece che ricompariscono al Giudizio finale cogl'istromenti della passione.

A destra della croce in sul dinanzi noi vediamo il piccolo drappello de' santi immersi in profondo dolore per la morte di Cristo, gruppo di stupenda verità. Nel modo come le pietose donne soccorrono alla svenuta madre di Gesù, nel movimento d'ogni mano, in ogni tratto, sì fattamente sta espresso un fervore di sentimenti, che pare l'artista non abbia voluto mostrare altro che compassione e dolore. E tuttavia in ciò non istà l'energia di quella rappresentazione, ma sì invece nel far che i santi eccitino in noi così fatti sentimenti (1). Il secondo gruppo da questo lato è formato dai lontani amici di Cristo, ai quali, quasi un secondo buon ladrone, s'unisce il capitano che riconosce il Salvatore. La divisione dei gruppi è operata con intelligenza, a mezzo di linee architettoniche, come son quelle della croce, ovvero colle grandi masse, come cavalli ec. ec. La qual cosa merita sommamente d'essere osservata in quel tempo, in cui mirando a copiose composizioni, disponeansi, con sagrifizio d'ogni chiara e bella ordinanza, fila di differenti teste in linea orizzontale, raccostate una dietro all'altra e succedentisi fra esse, come vediamo in Nicolò di Pietro, d'altronde d'ingegno alacre, e sino anche nel Masaccio e nel Ghirlandaio.

(1) Codesto gruppo si distingue da ogni altro dipinto di questa cappella per lo stile particolare, tutto decisamente fiorentino.

Da presso la croce sta ginocchioni la perdonata peccatrice Maddalena, carattere a dir vero trattato con poca felicità e meno finezza. Ancor meno espressivi, quantunque più belli, sono i Farisei e gli ostinati Pagani. I gruppi a sinistra della croce si mostrano, forse con apposito intendimento, più degli altri dispersi. Indifferenza e scherno fanno contrasto alla compunzione della Maddalena ed al dolore delle altre donne, e mentre queste insieme a Giovanni partecipano ai lamenti della Madre di Gesù, dall'altra parte i nemici contendono per la veste di lui.

Nella lunetta sopra la Crocefissione sta dipinta la Coronazione di Maria. Ella siede insieme a Gesù Cristo su d'un trono riccamente ornato di intagli e coperto di un tappeto rosso; e riceve da lui la corona della immortalità. Le figure son grandi oltre il naturale, come tutte quelle dell'ordine superiore; per la qual cosa le più lontane dall'occhio distinguonsi chiaramente al paro delle vicine. Da ambe le parti del trono stanno inginocchiati due angeli offerenti doni e canestrini di fiori, mentre ad essi si congiunge un coro d'altri angeli colla musica dell'organo ed istromenti da corda e da fiato, cantando inni di lode, e presentando altri segni di venerazione. Alcuni d'essi manifestano quanto fino gusto avesse il pittore per le movenze, l'espressione e la giustezza delle forme.

Nella parete settentrionale, dirimpetto alla Coronazione, vedesi l'Annunziata. L'Angelo e Maria sono divisi dalla finestra adesso murata: questo dipinto non ha nulla di rimarchevole. Di sotto a sinistra sta l'Adorazione de' pastori; a destra quella dei re. Il pittore ci con-

duce in una contrada montuosa e deserta: a destra le mura e le torri di una città; a sinistra nel lontano i pastori spaventati ai quali l'angelo Gabriello indica la via guidante ad una capanna, sotto la quale ravvisiamo Maria col neonato bambino. I pastori escono dalla gola del monte, e rimangono taciturni dinanzi al miracolo. Il primo d'essi in particolare è così commosso che le ginocchia gli si piegan sotto. Giuseppe dal suo canto si maraviglia d'essi, ed ha, come il solito, l'aspetto del vecchio bonario. Egli sta da una parte dietro la capanna, mentre dall'altra v'è l'asino che sta pascendo l'erba ingiallita del suolo. Codesto dipinto è povero, giacchè veggonsi poche figure in molto spazio. L'intenzione dell'artista è manifesta; egli volle con questa povertà di composizione esprimere l'umiltà della nascita, e così preparare un contrapposto all'altro quadro ove i grandi della terra si piegano dinanzi al fanciullo. Quest'ultimo dipinto figurante l'Adorazione dei re è di una maravigliosa bellezza. Il paesaggio è lo stesso, si estende però alquanto più a destra, ed un po' meno a sinistra. I re giungono dinanzi alla capanna accompagnati da numeroso seguito di genti orientali ed occidentali, e con cavalli, cani e camelli. Il più vecchio in veste bianco-giallastra si inginocchia dinanzi al fanciullo, offerendo il sacro suo vaso d'oro, dietro a lui vengono gli altri due re. In tutto il dipinto non v'ha indizio di linee ricercate: ogni movimento si mostra vero e bello, e in onta de'molti oggetti dispersi non vi regna nessuna distrazione.

Giuseppe è qui pure al suo posto, ma invece del bue e del giumento, due angeli vestiti di color roseo stanno dietro alla madre ed al bambino.

Sotto questo dipinto vedesi la Presentazione al tempio. Noi ci troviamo dinanzi alla facciata di una chiesa, sotto la cui larga porta centrale sta Simeone in atto di ricevere il fanciullo che s'abbranca strettamente allo scollato della veste materna. Giuseppe insieme ad una fante seguita Maria colle note offerte. Dietro Simeone vi è Anna con qualcuno del popolo che accenna il fanciullo, e tiene nella sinistra una pergamena. L'azione succede al di là di un parapetto che copre le figure sino al ginocchio, ed è aperto soltanto nel sito ove sta Simeone. Qui si vede bene come l'Avanzo avesse avute presenti le composizioni di consimile soggetto condotte da Giotto all'Arena, ma si vede anche quanto se ne scostasse (O).

A sinistra dell'ora descritto fresco scorgiamo dipinta la Fuga in Egitto. La più gran parte del paesaggio, ed un pezzo della Madonna si staccò dal muro; ma ciò che rimane di quel santo viso merita la più alta ammirazione. Esso è rivolto allo spettatore: il tempo rispettò soltanto un occhio per guardarci, ma in quello sguardo che s'unisce al più soave sorriso della bocca, tale è una potenza, ch'io finora non vidi pareggiata che da Raffaello. Oltre a ciò v'è sparsa una grazia ed una vivacità di colore che si crederebbe di veder la realtà. Anche il fanciullo che sorridendo sogguarda alla madre, è vezzoso. Giuseppe guida l'animale su cui siede la santa Vergine ravvolta in ampio mantello azzurro. Dietro a loro vedesi un contadino bevere ad una sorgente; nel lontano pastori colle lor gregge in un chiuso attorniato da siepe.

Delle storie de' tre santi che stanno sulle pareti laterali, osserveremo prima quella di s. Giorgio, che ad

eccezione del dipinto votivo, occupa con sei grandi divisioni tutto il lato orientale. La lotta di s. Giorgio col drago n'è il cominciamento: Silena, città della Libia forma il campo. Il re Sevio con la regina ed il suo seguito guardano dai merli della città il pericoloso combattimento. La vergine che si scorge sempre nella rappresentazione di questa scena, e che da taluno è riguardata come una s. Margherita, sembra che da Avanzo fosse considerata una figlia del re, la quale deve aver accompagnato colle sue orazioni il pio e per gran bellezza famoso cavaliero, sino alla tremenda palude dove il drago abitava.

Nel seguente grandissimo dipinto ci espone Avanzo le conseguenze della riportata vittoria. Il drago è simbolo di Satana ovvero del paganesimo: sì tosto che questo riman vinto, entra G. Cristo. Il re Sevio insieme a tutta la famiglia ed a molti vassalli si fa battezzar da s. Giorgio. Ogni volta che ne fosse mestieri l'artista sapea decorare i suoi quadri riccamente coll'architettura; ma in questo più che in altri riuscì a dare alla composizione la più grande dignità ecclesiastico-religiosa. L'azione accade dinanzi ad una chiesa aperta; nel fondo si vede il coro con un altare fornito d'una croce e di due angeli; le due navate laterali addoppiano il grandioso e solenne apparato, ed oltre a ciò scorgesi l'esterno della chiesa ed i suoi contorni. In mezzo al quadro sta un bacino battesimale; il santo colla sinistra tocca dolcemente il capo del re inginocchiato che gli sta dinanzi pregante colla corona in mano; colla destra gli versa dal bicchier d'oro l'acqua benedetta.

La regina e la figlia del re (quella stessa che assisteva

al combattimento) gli si inginocchiano con ansiosa speranza da presso; e dietro a loro sono altre donne. Una folla di nobili e di grandi del regno sta presente; nuovi arrivati scendono le scale per prender parte a quell'atto: persino due fanciulli rintracciano un opportuno posticino dietro una colonna, onde poter godere d'uno spettacolo affatto nuovo per essi. Sebbene sia copiosissima questa composizione, svariati i caratteri, e forniti della conveniente espressione, pure l'oggetto principale signoreggia sempre per modo che non ne è punto sturbata l'unità.

Questo fresco ben conservato tranne in un solo sito dove fu ridipinto, dee reputarsi uno de' più belli della cappella: e pel ben raggiunto legame del carattere colla bellezza (nella qual cosa non riuscì verun altro maestro del secolo decimoquarto) è da tenersi come uno de' più importanti monumenti dell'arte in quel tempo.

In progresso l'artista non si attenne letteralmente al racconto, di che dobbiamo perdonarlo volentieri, giacchè lo stesso racconto sembra arbitrario. Lo imperatore Diocleziano, mosso dalla bellezza delle maniere cavalleresche, e dalla fermezza di Giorgio che allora era sui vent'anni, gli avea conferito la dignità di tribuno; ma allorchè questi gli rimproverò la persecuzione dei cristiani, e si confessava anch'egli per tale, Diocleziano lo fece gettare in una prigione e sottoporre a tormenti crudelissimi, finchè la spada diè fine alla sua vita.

Nel primo di questi dipinti noi vediamo Giorgio bevere il veleno. Finalmente dopo molti inutili tentativi per far morire il santo, un mago erasi offerto di preparare una medicina la quale dovesse troncare la vita del

prigioniero con acutissimi dolori. Il mago sta vicino al Santo con ansiosa aspettazione, ma questi con volto sereno ed anima tranquilla, in mezzo a guardie e popolo, dinanzi al palazzo dell' imperatore (che co' suoi consiglieri è testimonio oculare dell' azione) vuota coraggiosamente e senza danno il bicchiere.

Male riuscito anche questo tentativo, fu Giorgio condannato alla ruota. La leggenda dice che il santo fosse lacerato dalla ruota ferrata, e tuttavia uscisse illeso da quel martirio. Una rappresentanza fedele al racconto poteva riuscire sgradevole: Avanzo manifesta qui invece con evidenza pari a bellezza, l' aiuto divino. Nel mezzo del cortile del palazzo imperiale sta la ruota artificiosamente congegnata di legno, ed armata d' uncini di ferro. Il santo legatovi sopra, solleva il volto e le mani al cielo, ed ecco due angeli scendere rapidamente e spezzarla per modo che le scheggie volando intorno atterrano i carnefici, e spargono un terror generale. Con mirabil arte Avanzo espresse questo momento e lo rappresentò con eguale efficacia nelle varie sue gradazioni: i servi, le guardie, il mago, vecchi uomini, fanciulli, tutti sono compresi da paura, ma nel modo che ad ognuno è più conveniente. Soltanto da lontano compariscono alcuni volti tranquilli, con che si volle significare come il miracoloso aiuto del Dio dei cristiani avesse tratte a se quelle anime convertendole alla fede.

L' architettura del dipinto, ricca ed originale, serve a produrre altre due scene della storia che hanno immediata relazione colla azion principale; una in cui s. Giorgio dopo essere uscito illeso dai martirii viene con-

dotto dinanzi all'imperatore e si difende contro l'accusa di intelligenza con Satana: la seconda dove due pretori imperiali, convinti a mezzo del miracolo della verità del cristianesimo, si fanno battezzare dal santo. Questo dipinto è in particolare felice nell'armonica distribuzione de' colori, ed è poi conservato perfettamente. Il disegno ed il modo con cui son modellate le singole figure, come per esempio il ragazzo di circa 15 anni a destra, s'accostano alla perfezione dell'arte moderna.

Del quadro susseguente si è conservata soltanto la parte superiore, il resto fu barbaramente distrutto, forse appoggiandovi sopra panche od altra cosa simile: si riconosce però ancora il soggetto principale della rappresentazione. Lo imperatore avea fissato un giorno di udienza dinanzi al tempio d'Apollo, e nutria la speranza che Giorgio, da lui ancora vivamente amato, sarebbe tornato agli antichi numi; ma questi invece inginocchiatosi, prega il Dio de' cristiani, e allora tempio ed idoli di marmo crollano. L'architettura dei tempii pagani e dei palazzi non è per nulla diversa da quella dei cristiani. Sopra tutto è da osservarsi che l'architettura, la quale ha tanta parte in quasi tutti i dipinti di questa cappella, è intieramente ordinata secondo lo stesso principio, e condotta nello stile medesimo: è questo fortissimo argomento a reputare uno solo il maestro principale, giacchè in quelle che si dicono cose accessorie ognuno ha la sua maniera, e la conserva. A cagione del suo deperimento questo dipinto ci guida ad una osservazione, tanto relativamente all'operare dell'autore, come alla sua abilità nel disegnare. In alcune situa-

zioni in cui l'intonaco è intieramente staccato compariscono sul fondo i contorni disegnati in rosso, ch'è quanto dire il concetto primo dell'opera. Bisogna confessare che in precisione e bellezza di segno nessun pittore del sedicesimo secolo saprebbe superarlò.

L'ultimo spartimento di questa serie contiene la morte del santo. Il mago che lo seguita in tutti i dipinti sta qui pure dietro a lui, con gesti che sembrano esprimere l'ultimo tentativo alla conversione di Giorgio; ma il giovane cavaliere, spogliato di tutte le sue dignità e prerogative, sta qui in lunga veste bianca inginocchiato presso il carnefice e colle mani giunte: all'intorno stanno le guardie imperiali e popolo diverso. Questa composizione non è gran fatto felice, nè si mostra chiaramente espressa: il carnefice, p. e., ci lascia in dubbio s'egli sia per eseguire veramente l'ufficio suo, ed i circostanti son per la maggior parte indifferenti affatto.

Per qual motivo poi non abbia l'Avanzo profittato della circostanza narrata dalla leggenda, che Alessandra moglie all'imperatore fosse come segreta cristiana giustiziata insieme a Giorgio, può solo spiegarsi considerando, ch'egli non avrà voluto introdurre nel chiudersi della storia un nuovo personaggio di gran rilievo (P).

Nella parte meridionale sono rappresentate in due ordini le leggende di s. Caterina d'Alessandria e di s. Lucia. Le pitture dell'ordine superiore hanno molto sofferto a cagione delle piogge che vi penetrarono; veggonsi anche apertamente, essere opera di una seconda mano, di molto inferiore, ma non però inetta. La parte più danneggiata è il cominciamento della storia; tut-

tavia se ne riconosce ancora il concetto. Caterina con altre vergini è condotta dinanzi al tempio d'una divinità pagana: già è sagrificata la vittima, le vergini si inginocchiano a pregare; solo la figlia del re ricusa adorazione ai falsi numi. Perciò essa deve giustificarsi, e nel secondo spartimento, confuta i filosofi chiamati colà da suo padre; i libri di quest'ultimi gettati a terra, e più ancora la morte loro, comprovano la vittoria di lei. Non trovai nessuna plausibile spiegazione della scena seguente, ove essi legati e trascinati, probabilmente vengono gettati nel fuoco: il sito è appena riconoscibile, vi si vede per altro un gruppo bellissimo e commovente ove un de' filosofi incatenati bacia il compagno, prendendo da lui congedo.

Il terzo dipinto offre il noto martirio della ruota, in cui l'artista sciolse il difficile problema di rappresentare differentemente due quasi eguali leggende, come son quelle di Giorgio e di Caterina. La figlia del re leggiadramente acconciata, sta ginocchioni fra le pareti della ruota fatale, che vien in un punto spezzata da un fulmine del cielo e dalla spada d'un angelo. Qui è assai maggiore la confusione che nel s. Giorgio. Il re colla sua corte, dagli appartamenti superiori del palazzo, assiste a codesto spettacolo.

Nell'ultimo spartimento è rappresentata in una piazza dinanzi alla città l'esecuzione della sentenza. La santa vestita d' una sopravveste azzurra guarnita di bianca pelliccia è inginocchiata a man destra, nell'atto di ricevere il colpo mortale; a sinistra sta un gruppo di servi regii. Sulla cima del vicino monte alcuni angeli aprono una bara, ed altri librati nell'aria tengono

sospeso un pannilino sopra la scena sanguinosa, a fine di raccogliervi il sacro cadavere.

L'ordine inferiore della stessa parete è occupato dalla storia di s. Lucia di Siracusa; i dipinti si distinguono tutti egualmente per bellezza, finitezza e buona conservazione. Nel primo noi la vediamo condotta dinanzi ad un pretore romano, il quale siede sul suo trono sotto un alto vestibolo. Qui oltre la bella figura della santa ravvolta in un ampio mantello rosso, son mirabili due uomini a destra vestiti di nero, i quali sembrano non aver veruna relazione col resto della pittura.

Nel secondo quadro si rappresenta quel miracolo in cui nessuna forza adoperatavi valse a smuovere la santa dal suo posto. La scena è dinanzi alla porta di Siracusa, sotto le finestre del palazzo pretorio. La santa sta immobile come colonna, colle mani giunte e lo sguardo rivolto al cielo. Sei bovi tirano in una fune da cui va ricinto il suo corpo: incitati in ogni maniera per avanzare, stramazzano sotto gli sforzi. I soldati tirano e spingono del pari la santa; ma essa irremovibile sempre. Un gruppo d'uomini dinanzi alla porta guarda il miracolo, alcuni si rivolgono al pretore che si mostra sull'ultimo piano, additandogli come ogni mezzo riesca inutile, altri si convertono nel loro cuore al Dio della santa.

Tutta la scena ricca di vita mostrasi il risultamento d'un puro senso per l'arte de' pennelli, e d'una fina osservazione della natura, la quale si mostra mirabile anche negli animali. In onta a sì gran varietà, il colorito si mantiene armonico sempre, e nelle parti in luce veramente vigoroso; ciò si manifesta in particolare in un gruppo d'uomini.

Nel terzo dipinto ci si offrono tre scene: primieramente vediamo dinanzi al palazzo la santa che ravviluppata nel suo mantello, rimane illesa nelle fiamme. Il pretore dall'alto guarda maravigliato l'avvenimento, ma con animo incallito nell'errore. Poi nell'interno di una casa si fa bollire dell'olio; un servo col mantice attizza il fuoco. La santa ignuda volge il dorso a' suoi carnefici, in mezzo a' quali comparisce anche il pretore: essi le versano sopra l'olio bollente, ma anche questo essendo inefficace, il tiranno la fa trafiggere dal pugnale; la qual cosa è rappresentata nella terza sezione.

L'ultimo dipinto ci conduce nell'atrio d'una chiesa. In distanza nel ripartimento d'un ambulacro a volta, si scorge la santa cogli occhi rotti e grondante sangue dalle ferite, ricevere l'ostia. Nel dinanzi sotto l'atrio vedesi il cadavere collocato sopra una bara, e festevolmente ornato. Numerosi devoti, uomini e donne d'ogni età e d'ogni stato spingonsi innanzi per conoscere il fatto e venerare la santa. Tutti i pregi dell'artista come pittore arrivano qui il più alto punto che da lui si potesse raggiungere; solo vi comparisce contemporaneamente alcun che d'inferiore, sebbene appena osservabile, a quella realtà che vuole essere presa come esemplare nelle opere d'arte.

L'artista mostra qui d'aver anche ben conosciute le leggi per diminuire le figure che devono apparir lontane. Le sue teste infatti non si rimpiccioliscono soltanto secondo la distanza, ma ricevono anche un leggero tono dalla tinta dell'aria. Il disegno, da poche eccezioni in fuori, è intieramente corretto. La testa della santa con quella sua espressione di quiete beata, colla

luce che vi digrada dolcemente sopra, con tinte finite e dolcissime, appalesasi anche stupendamente tondeggiata. I colori tutti del dipinto sono d'una vivacità e d'una forza come si veggono soltanto nelle migliori opere ad olio de' maestri veneti, e la esecuzione mostrasi d'una finitezza quasi senza esempio sin al tempo del nostro autore. L'osservazione e lo studio del naturale conducono all'uso del ritratto, come avvenne alla scuola fiorentina, e non a suo vantaggio; Avanzo si lascia anch'egli trascinare al ritratto, e quantunque sforzi le sue figure a partecipar dell'azione (la qual cosa p. e. al Ghirlandaio non accade sempre), pure si mostrano esse come straniere a quella, e quasi stanti da se: lo che porta disgregamento nella rappresentazione. Io non dico già che un tale disgregamento sia tanto considerevole da disturbare; ma però esso sussiste ed è incominciamento d'una nuova direzione nell'arte, la quale raggiunse il suo scopo finale in Paolo Veronese. Questo quadro fu molto danneggiato da parecchi bucherelli prodottivi dai sassi che furon lanciati, o da altre ingiurie; fortunatamente nessun volto andò colpito. Mi fu facile ristorarlo riempiendo i piccoli buchi con gesso e sabbia, e coi colori all'encausto che s'usano a Monaco, senza toccar mai col pennello nessun pezzo dipinto (Q).

Rimane a dire ora della pittura votiva, che prende la metà dell'ordine superiore, nella parete orientale. Armati di tutto punto e guidati dai loro santi patroni i signori da Soragna l'uno dopo l'altro stanno inginocchiati dinanzi al trono della Vergine, rizzato all'estremità destra della pittura, così che l'intera composizione vedesi di profilo; primo esempio d'una maniera

d'ordinanza che si fe' poi generale nella scuola veneziana. Seguendo l'ordine delle iscrizioni, stanno vicini al trono Rolandino il padre di famiglia sotto la protezione di s. Giorgio, e Matilde sua moglie, condotta da una santa a me ignota in abito regale, e che forse è s. Lucia. Seguitano i lor figli Montino, Guido, Bonifazio ed Antonio, fra i protettori de' quali io riconobbi solo s. Giacomo presso Bonifazio fondatore della cappella di s. Felice, e s. Agnese a fianco di Antonio. Vengono poscia i nipoti, Antonio sotto la protezione del santo dello stesso nome; Simone cui è guida s. Cristina e Folco che tiene a patrono un santo a me sconosciuto vestito da cavaliere, forse s. Martino. Finalmente il quinto dei figli, Raimondino il fondatore di questa cappella, il quale al paro di suo padre è scortato da s. Giorgio. Il dipinto ha sofferto in qualche luogo, non però gran fatto. I santi appalesano una gran bellezza ideale. La movenza del divino fanciullo che ascolta le preghiere, ingenua e semplice: per contrario i ritratti con quelle antipittoresche e monotone armature di ferro, coi loro strani elmi a corna, e gli stemmi colla lupa, non fanno nessuna gradevole impressione.

Tutte queste pitture, a gran vantaggio di chi attentamente le osservi, stanno dipinte sulla parete verticale, soltanto l'estremità superiore seconda il girar della volta in modo che ne è tolto lo importuno scortare. I dipinti del soffitto figuranti semplici busti di Profeti, da poche traccie in fuori, son tutti guasti.

Disaminando noi complessivamente i pregi dei dipinti di questa cappella, dobbiam confessare essere essa un'opera di non ordinaria importanza. Noi scorgiamo

in Avanzo un de' più favoriti genii dell'arte. Uscito dalla scuola di Giotto ed assimilatesi le artistiche prerogative di lui, egli non progredisce soltanto di pari passo co' suoi contemporanei, ma raggiunge di già le maravigliose maniere d'un lontano avvenire, e talvolta si mostra fregiato dei meriti di Giorgione, di Tiziano e persino di Raffaello. Nessun maestro del quartodecimo secolo unisce tanto pronta e viva intuizione e tanta perfezione di finitezza nel condurre i dipinti. Egli è il punto culminante dell'antica, e la base della moderna scuola; e se non pareggia Giotto ed Andrea di Cione nella forza poetica, nella copia, nella libertà, nell'energia e nell'ordine del pensiero, il gusto e l'intelligenza compensano codeste lagune, per modo da non farne accorti della mancanza.

Giotto avea mirato nella natura ai tratti che rappresentano la vita; i suoi seguaci si attennero a questi, e non a quella, la quale sola potea dar loro la chiave a ciò conseguire, quindi l'un dopo l'altro precipitarono nell'insignificante e nel superficiale (R). Alle poche eccezioni di tal fatto, appartengono Francesco da Volterra fiorito intorno al 1370, di cui le storie di Giobbe nel campo santo di Pisa furono tenute fino ai nostri tempi per opere di Giotto (1), e Nicolò di Pietro da Firenze, vissuto intorno al 1390. Qui c'è vita propria, pura maniera di sentimento e studio ad un tempo di improntare il carattere e di cogliere l'individualità; ma quanto non ne è difettoso il disegno in confronto a quello dell'Avanzo! La maniera del modellare ed il colorito

(1) Veggansi i miei Articoli intorno alla storia dell'arte moderna, pag. 113.

qui mancano ancora di leggi precise; l'esecuzione è bensì pronta e franca, ma non compiuta. Avanzo per contrario manifesta pregi artistici che nè si giunge a comprendere come siasene impodestato, nè per qual causa abbian potuto rimanere senza immediati seguaci.

È manifesto che il suo modo di concepire consisteva nel trasportarsi egli stesso nell'avvenimento; però questo gli si presenta sempre, almeno nei casi di maggiore rilevanza, nel suo vero senso simbolico ecclesiastico. Sotto tal punto di vista quindi egli va sulle orme di Giotto, colla differenza che in quest'ultimo, il quale s'attenea strettamente alla scuola antica, non è da aspettarsi nessuna preponderanza della drammatica sulla simbolica. Le composizioni d'Avanzo sebbene copiose, sono però sempre chiare. Al primo sguardo si riconosce l'azione, e per quante figure vi prendano parte, tutte sono dirette ad un punto. Codesta unità della rappresentazione è merito tanto maggiore, perchè in lui primeggiavano l'amore al vero, l'abilità dell'imitarlo, e quindi quella propensione al disunito e allo sparpagliato che l'arte tante volte ci mostra nel secolo XV. Sull'esempio di Giotto, tutti i seguaci suoi aveano ornato di architetture i loro dipinti, dove ciò conveniva; ma in nessuno troviamo l'architettura dipinta coll'intelligenza e buon gusto che sapea trasfondervi l'Avanzi, nè con tante giudiziose mire all'oggetto ed al luogo. Le belle chiese ed i palazzi di Padova e di Venezia gli offerivano allora que'motivi, ch'erano ignoti alla toscana architettura. E per tal modo egli si giova dell'architettura tanto per dividere le scene, come per dare armonia all'insie-

me, e per rallargare quegli spazii della cappella che si mostravano troppo angusti.

In conseguenza di così fatta maniera di vedere, i dipinti dell' Avanzo mostransi pieni di vita e figurano ogni avvenimento con verità sorprendente, non solamente nel complesso, ma ben anche nei più minuti particolari. Si ripeton sempre colla stessa vigorosa forza di sentimento le espressioni di quiete, di devozione, di rassegnazione, come quelle di maraviglia e di spavento. In molti siti, ma specialmente nelle teste virili, egli tocca un' eminente bellezza. L' espressione si manifesta non soltanto nei volti, ma per tutto; fin anco nella posizione delle spalle, delle ginocchia, delle dita; ed in tutto ciò egli arriva tale una finezza, ch' ogni più piccolo cangiamento sarebbe dannoso. Per contrario non gli riuscì mai di rappresentare la malvagità, la tirannia, la violenza, lo scherno, per quanto ne avesse avuto di frequente l' occasione. Egli poi distingue con evidenza i caratteri ideali da' comuni.

Avanzo nel disegno è maestro; particolarmente nelle teste che mostrano un individualismo sino a quell' età senza esempio; anche le mani sono foggiate con intelligenza. Le figure quantunque nude, sono bene in insieme, e mostrano molto sapere della struttura del corpo umano; cosa difficile allora che non poteansi avere speciali cognizioni di ciò, essendo proibito lo studio della anatomia. È solo nelle estremità inferiori che l'arte abbandona il maestro in singolar maniera: gambe e piedi sono generalmente assai deboli nel disegno. Quanto finamente egli comprendesse il vero, lo mostra il non aver mai usato le linee concave in nessuno de' suoi

contorni (S). I panneggiamenti sono inventati acconciamente secondo le leggi loro, con perfetta intelligenza delle forme e dell'andamento, sicchè seguitano le movenze in ciò che hanno di più vitale: non vi si trovano però masse caratteristiche. Le diverse fogge del vestire anche straniere (come p. e. nell'Adorazione de' Magi o ne' martirii) sono condotte con amore, fantasia e studio. Una nuova e ricca sorgente qui si schiude per quanto riguarda il costume, il quale principalmente si mostra interessante pegli abiti cavallereschi d'Italia nel secolo decimoquarto.

Nelle proporzioni è talvolta difettoso l'Avanzo, nè soltanto egli rimpicciolisce troppo poco le figure che stanno nel lontano, ma talvolta colloca una testa grande dietro ad una piccola. È solo nell'ultimo dipinto figurante l'esposizione del cadavere di s. Lucia che pare aver egli tutto ad un tratto raggiunta la legge del digradare. Il sentimento, dirò quasi, di codesta legge si manifesta in tutti i suoi accessorii architettonici, sebbene nessuna linea corra raccorciata colla necessaria precisione.

Il merito speciale dell'Avanzo consiste nel colorito. Senza saper modellare, senza interrompere opportunamente la luce, ogni colorito rimane semplice colore, come avviene d'ordinario in Giotto e ne' suoi seguaci. È noto che si ascrive a Masaccio il merito di aver fissate le leggi del modellare; ma un mezzo secolo prima di lui l'Avanzo dava alle sue figure un tal rilievo che, principalmente in alcune teste, non avrebbe potuto condurre più perfetto l'arte giunta all'apice delle sue cognizioni. L'Avanzo non arrivava altrimenti il suo siste-

ma di modellare col contrasto della luce e delle ombre come Masaccio, il quale pare abbia fatto i suoi studii in siti chiusi; ma quando pur distingue i lati in ombra dai luminosi, egli ci porge sempre le sue composizioni in piena luce, e come le vediamo all'aperto, senza il sole. Egli non fa quindi uscir la luce da un lato come Masaccio, ma la fa scender dall'alto. Per altro i mezzi di distribuirla in tal guisa glieli avea già porti, sebbene imperfettamente, l'Altichiero, mentre egli, abbandonato il sistema di Giotto di modellar col colore, l'altro adoperava d'aggiungere nelle ombre il nero. Avanzo trovò il passaggio dalla luce colorata alle ombre più forti, cioè i *mezzi toni*; e temperando per tal maniera i lumi, gli si schiudeva il segreto del colorire. Intanto che i fiorentini tenevano i loro dipinti di un tono più povero di colore, e modellavano con mezze tinte, Avanzo dipingeva tutto con molto colore, e lo temperava con mezze tinte fredde (1), e a queste dava poi di nuovo luce e risalto colorando assai caldi i fondi. A dir breve egli è il fondatore della scuola veneziana, e detta quelle leggi, seguitando le quali acquistarono gran parte della lor rinomanza Tiziano, Giorgione, Sebastiano del Piombo ec.

E per tal modo rimane fissato il posto che appartiene all'Avanzi rispetto alla storia de'progressi dell'arte italiana. Egli determina, per ciò che risguarda il complesso e l'ordine, le norme prime ai fondatori del nuovo stile; ma in quanto alla rappresentazione ed al perfezionamento delle forme, egli, pur imitando il naturale, se-

(1) Soltanto nei due nudi di s. Giorgio e di s. Lucia egli guastò ogni cosa usando di mezze tinte rosse lumeggiate di bianco.

guita la seconda maniera di Giotto la quale, progredendo sconfinatamente, guadagnò sempre più vasto campo, e tosto dopo divenne anima e potenza di quella grande scuola cui scorre più caldo che in ogni altra il sangue, e al paro della città da cui prese il nome, gode a preferenza la protezione della Dea della natura nata dal mare (1).

(1) È degno di osservazione che il maestro di Tiziano, Giovanni Bellini, essendo ancor giovanetto dipinse insieme al fratello Gentile sotto la direzione di Giacomo suo padre, la cappella di s. Antonio in Padova sul cominciare del secolo decimoquinto, quindi in un tempo in cui ammiravansi nel loro pieno splendore le cappelle di s. Felice e di s. Giorgio. Pur troppo quell'opere furono più tardi coperte d'intonaco (T).

ANNOTAZIONI

DEL TRADUTTORE

(A) Intanto ch'io ringrazio il sig. Förster d'avermi attribuito il merito di codesta scoperta, mi veggo però nella necessità di rettificare ciò ch'egli dice in proposito. A me pare che se pur qualche nome è permesso di leggere in quella corrosa e quasi smarrita iscrizione, non sia già *Avantius Ve*, ma *Jacobus*. Differenza essenziale, a cui non può far ostacolo il lucido che il Förster tentò di trarre da quella iscrizione; imperocchè essendo essa guasta oltre misura, era ben facile che anche la molta diligenza di lui scambiasse le corrosioni di muro co' rimasugli delle lettere. Io anzi relativamente a quella iscrizione posi sulla *Guida di Padova del* 1842 la seguente nota. — «Parmi che nelle righe corrose che ancora scorgonsi sotto la s. Lucia stesa nella bara (spartimento primo a destra di chi entra) possa leggersi chiaramente *Jacobus*. Ciò farebbe pensare che potesse essere questi l'Avanzi. Ma come poi crederlo quello stesso Avanzi che lavorò a Mezzarata e nella cappella di s. Felice, se questo spartimento mostra pennello tanto differente dai ricordati e nè manco s'accosta ad altri di questa stessa chiesetta? — Ne risulterebbe dunque da ciò che il *Jacobus* qui scritto indicasse tutt'altro pittore. E chi dunque sarà? Qualche brav'uomo tenero sin troppo talvolta delle ingegnose congetture, vorrebbe che il *Jacobus* scritto sotto l'accennato spartimento di s. Lucia morta, fosse il Jacopo da Verona che dipinse la nostra chiesetta di s. Michele, ma basta anche poca

"attenzione per discernere quanta corra differenza fra il dipinto "su cui parliamo e quello di s. Michele" (pag. 194).

(B) Però il Moschini stesso nelle *Vicende della Pittura in Padova* 1826 a pag. 14 scriveva che "Jacopo (d'Avanzo) dipin- "se eziandio nella chiesetta di s. Giorgio ov'ebbe nel lavoro al- "tri compagni; nè sapendosi quali opere ciascuno di costoro vi "facesse, si crederebbe che vi fossero di Jacopo la Crocifissio- "ne di N. S., e la istoria di s. Lucia, siccome quelle che più ci "sembrano avvicinarsi nel carattere alle altre che ricordammo "della cappella di s. Felice". Se il Moschini potea portar questo giudizio nel 1826, vuol dire che le nostre pitture si potevano ancora discernere assai bene.

(C) S'intende già Biblioteca di Padova.

(D) Qui il sig. Förster prese abbaglio; le pitture ch'egli attribuisce al *Prete Padovano*, a *Pocivagno*, a *Mauro* sono invece del Campagnola, di Tiziano, di Stefano dall'Arzare e di Gualtiero padovano, e furono dirette da Alessandro Bassano e da Giovanni Cavacio, rinomati archeologi di que'giorni. Quel *Prete Padovano* poi e quel *Mauro* e quel *Pocivagno* che il Förster nomina come tre artisti differenti, non sono altro che un nome solo, ed indicano puramente lo scrittore degli elogi che si leggono sotto i dipinti predetti: esso chiamavasi *Francesco Pocivagno* detto *Mauro*, ed era un *prete padovano* abilissimo nello scrivere, nel dipingere e nello scolpir lettere. Veggasi *Scardeone* pag. 250, 377, — e l'*Anonimo Morelliano* pag. 157.

(E) Questo misero avanzo di fresco figura il Petrarca che sta studiando ad uno scrittoio, nel fondo veggonsi arcate in prospettiva. L'opera è per altro così fattamente ridipinta, che a me pare non vi sia più modo di istituire confronti con altre pitture contemporanee.

(F) Se la cappella più non esiste, esistono però in parte le pitture, giacchè quando quella venne atterrata per ordine del Veneto Senato onde preparar degno sito all'Accademia pubblica, una parte de'freschi fu salvata, ed anche molte tavolette in legno che forse formavano un'ancona da altare. Quest'ultime, che or veggonsi disposte nel corridoio dell'Accademia stessa, si mostrano ben conservate; ma i freschi soffersero assai, anche

perchè si vollero ristaurare. Anzi sono ridotti in tale stato che diventa impossibile poter sapere se tengano dello stile dei dipinti di s. Felice, o di quelli di s. Giorgio.

(G) Questi conti *Serenghi* non devono voler indicare che i *Serego* di Verona, giacchè per quanto so mai vi furono famiglie patrizie del primo nome in quella città.

(H) Dell'Avanzi dà qualche notizia, che non è nel Vasari nè in altri, il Malvasia nella sua *Felsina Pittrice* a pag. 17, 22, 23, ma quanto sia attinta da buone fonti non so: ne dubito, giacchè il Malvasia, come quasi tutti i letterati de'suoi tempi, non consultava gran fatto le fonti, e stava a detta. Una prova della sua poca esattezza anche nel caso nostro egli ce la porge confondendo il nostro Jacopo con quell' altro che a Bologna soscrivevasi *Jacobus Pauli*, mediocrissimo artista il quale era molto lontano dal mostrare ne'suoi dipinti lo stile di quelle opere che qui a Padova consideriamo come dell'Avanzi. A portar qualche luce in così oscura quistione, giova però qui ricordare che a Roma nella Galleria Colonna vedesi un antico quadretto a piccole figure in campo d'oro, esprimente la Crocefissione colla Maddalena a piedi della croce, s. Giovanni e la Vergine ai lati. Sotto leggesi la seguente iscrizione in carattere detto gotico, ch'è senza dubbio contemporanea al dipinto: *Jacobus de Avancijs de Bononia f.*; ma codesta è opera di così scarso merito che diventa impossibile reputarla lavoro di quell'Avanzi a cui il Förster attribuisce i migliori tra i freschi di s. Giorgio. In quella tavoletta povero il disegno, il colore, l'espressione; appena nelle pieghe qualche buon motivo, e nessuna neppur lontana traccia dello stile che ingemma i più belli fra i dipinti del nostro s. Giorgio. Solo mi par ravvisarvi, sebbene non con pari intelligenza, qualche ravvicinamento alle maniere di quei dipinti della chiesetta di Mezzarata fuor di Bologna ove sta scritto *Jacobus fecit*.

Da questo fatto è forza quindi concludere, o che due sieno gli Avanzi, e tutti e due col nome patronimico di Jacopo, di cui uno lavorasse mediocremente a Bologna, mentre l'altro operava maraviglie a Padova ed a Verona; o più verosimilmente che all'Avanzi di Mezzarata e forse del quadretto di casa Colonna appartengano nella nostra cappella di s. Giorgio le pitture d'un

merito inferiore, mentre le altre veramente pregevoli sieno invece lavorate dal solo Altichiero. Codesta congettura che s'opporrebbe a quanto dice il sig. Förster intorno all'Avanzi, io sottometto al fine giudizio di lui: egli acuto critico e del vero non timido amico, vegga quanto possa essere adottabile. Certo è che abbracciandola ne verrebbe meglio confermata la sentenza del Vasari stesso, il quale dice che la sola *parte di sopra dipinse Jacopo Avanzi:* ed infatti è appunto in quella che veggonsi le opere di minor merito, e qualche volta mediocri assai; come a mo' d'esempio, le storie di s. Caterina.

Osservando poi come nel documento che pubblicherò più sotto, l'Altichieri ricevesse 792 zecchini *per ogni raxon chaveva a fare con ms. Bonifatio* (si intende Lupi march. di Soragna) *cossì nel dipingere la capella di s. Antonio come per la Sacristia;* mi viene sospetto che egli veramente, più assai dell'Avanzi, avesse nome di grande maestro; a lui come a direttore si allogassero le imprese generali d'una vasta opera, egli lavorasse ne' freschi che più doveano cader sotto l'occhio; e tutti gli spartimenti poi più alti e meno visibili, distribuisse all'Avanzo e ad altri suoi giovani, come costumavasi in quella età.

Che poi il *Jacobus Pauli*, di cui veggonsi alcune tavolette nella Pinacoteca Bolognese, sia differente da quello che soscrivevasi *Jacobus fecit* a Mezzarata e quindi probabilmente anche dall'altro di Galleria Colonna, parmi ragionevolmente provato dalle considerazioni seguenti.

Lo stile de' freschi di Mezzarata, quantunque assai migliore di quello che vedesi nella Crocefissione di Roma, pure vi si raccosta così, da poter forse anche opinare, che l'uno e l'altro lavoro sieno stati condotti dal medesimo artista che sarebbe appunto *Jacopo Avanzi;* ma si manifestano poi lontanissimi dalle meschine maniere delle tavolette soscritte col *Jacobus Pauli*. Parmi inoltre che se l'Avanzi fosse stato solito a soscriversi *Jacobus Pauli*, non vi era ragione che nella tavoletta di Roma ed a Mezzarata ommetesse il nome del padre. Codeste capricciose mutazioni non avrebbero che prodotto confusione, e noi sappiamo che d'ordinario quando un artista adottava un modo di scrivere il proprio nome, lo continuava quasi sempre inva-

riabilmente. Il Malvasia sull'autorità del Baldi vorrebbe giustificare nell'Avanzi codesta differente maniera di nominarsi dicendoci che — *non contento dell'aggiunto solito del nome del padre, quando prima sottoscrivevasi Jacobus Pauli, volle porvi (levato quello) il cognome piuttosto de Avantiis, come nelle ultime sue fatture osservasi*, pag. 23. Ma si rifletta che il Baldi viveva tre secoli quasi dopo l'Avanzi, quindi poteva ingannarsi al pari del Malvasia, perchè privo delle buone fonti per appurar il vero.

(I) Le pitture nel coro non sono di Giotto come provai già e nelle mie *Osservazioni sulla Cappellina degli Scrovegni* e nella *Guida di Padova del* 1842, pag. 162. Alcuni attenendosi a qualche indicazione del Vasari le vorrebbero di Taddeo di Bartolo sanese, altri, e con ben maggiore verosimiglianza, di Taddeo Gaddi scolare ed aiuto di Giotto ne' suoi più grandi lavori.

(K) Tutti forse non consentiranno a questa opinione del Förster che tiene più buoni disegnatori Cimabue e Duccio che non Giotto: ma se in quanto a Cimabue forse va errato il Förster e gli altri estetici tedeschi che ora vogliono ravvisare nel maestro di Giotto certe sottili perfezioni che quegli non ebbe mai, egli ha però ragione in quanto a Duccio il quale, vissuto prima di Giotto, lo supera di lunga mano, a mio parere, nella correzione e nella eleganza del segno; non però ne' concepimenti.

(L) Qui il Förster chiama zoppicante la figura dell'Idolatria dipinta da Giotto all'Annunziata, perchè in fatti egli la delineò con una gamba visibilmente più corta dell'altra. L'artista poi, per tema che l'osservatore non giugnesse ad afferrare prontamente l'arcano significato di così acuta allusione, scrisse nella lunga iscrizione, or corrosa in gran parte, che vi sta sotto: *Infidelis claudicat*. Io penso che il sommo fiorentino, il quale tanto avea meditato sulle sacre carte, e tanto conosceva il mistico simbolismo necessario all'artista cristiano, volesse con questa figura zoppicante alludere al passo del Profeta Michea ove toccando della Sinagoga (emblema dell'Infedeltà religiosa) dice: *In die illa, dicit Dominus, congregabo claudicantem* (Michea cap. IV v. 6), o ad un altro del Profeta Sofonia ove il Signore esclama: *Ecce*

ego interficiam omnes qui afflixerunt te in tempore illo; et salvabo claudicantem (Sophonia cap. III v. 19).

(M) Che nel secolo decimoquarto la ordinanza de' concetti pittorici si tentasse collegare con quella della architettura, è fatto incontrovertibile, ed una prova di più come allora si sentisse il bisogno che l'artista il quale decorava col pennello o collo scalpello un sito, ne fosse anche l'architetto. Da ciò quindi quel sì gran numero di pittori e scultori, che erano ad un tempo architetti. L'arte non può nè deve andar divisa, altrimenti perde quella maravigliosa unità che esalta il pensiero, commove l'animo.

(N) Non sarà per certo discaro agli amici dell'arte ch'io riproduca in fine di questa operetta (v. pag. 65) un documento prezioso che ora pubblicò il colto e diligente mio amico il sig. Michelangelo Gualandi nella sua sesta Serie delle *Memorie di belle Arti*, e ch'egli con gentile cortesia mi permise di ristampare. Codesto documento intanto che ci porge stupendi particolari intorno alla architettura della cappella di s. Felice, conferma ancor più la opinione del Förster che il principale artista ne sia l'Altichiero. Questo documento è una scrittura fra il fondatore della cappella, Bonifazio marchese di Soragna e *Missier Andreolo da Venexia tagia pietra*, che ne è l'architetto.

(O) Giova avvertire esser opera dello stesso pittore che condusse questa Presentazione al tempio, un fresco che ammirasi nell'arcone d'un sepolcro nella cappella Dotto agli Eremitani (quella a man destra del coro). Figura la Coronazione della Vergine e varii santi a' lati che presentano due guerrieri inginocchiati, di certo appartenenti alla famiglia Dotto, come appar dallo stemma. Codesto stupendo fresco a nessuno de'contemporanei secondo per l'intonato e succoso colore, e per l'espressione delle teste, giaceva così polveroso che teneasi per lavoro d'un mediocre giottesco. Rinnettato, si mostrò d'una rara bellezza e serve ad accrescere gloria al migliore fra i dipintori di s. Giorgio, sia poi egli l'Altichieri, l'Avanzi od altri.

(P) La ragione mi pare assai più semplice di quella che porta in campo il nostro scrittore. Lo spazio di questo dipinto era angusto; diventava quindi difficile e dannoso all'effetto rappresen-

tare due azioni, le quali quando pure dall'arte si fossero ordinate in modo che l'una rimanesse all'altra subordinata, ancora ne sarebbe venuta una distrazione nociva.

(Q) A proposito di questo prezioso dipinto io scrissi altra volta nella Rivista Europea le seguenti parole: «Osservate quella » pia stesa nella bara; quanto amore, quanta carità verso Dio » doveva scaldare quel petto nell'ultima ora del santo suo vivere, » se anche estinta par che un riso di cielo arda nel suo bel volto, » par che la calma degli angeli s'annidi sulla sua bocca di vergi- » ne!...... Osservate in tutti que' divoti che la circondano il do- » lore e la compunzione modificati secondo la età e le condizioni » della vita; osservate il triste e quasi sacro silenzio che regna in » tutto quel quadro. Oh! non vedrete no quelle esagerate mo- » venze, quell'inutile e convenzionale alzare di braccia e di teste » che scorgete in tanti dipinti incensati ai nostri giorni di mille » lodi» — (Rivista Europea 1837, Part. I. pag. 312).

(R) Oserei di pregare il mio amico sig. Förster di porre anche fra le eccezioni e Taddeo Gaddi in alcuni dipinti a s. Croce di Firenze, e Giottino nella tavola alla Galleria degli Uffizii, e l'ignoto giottesco figurante la Vergine che apparisce a s. Bernardo ora nell'Accademia Fiorentina, opera maravigliosa in cui le maniere di Giotto si mostrano d'assai perfezionate; e l'insigne pittore, pure ignoto, che nel 1365 conduceva la bellissima ancona che vedesi nella sagrestia della chiesa dell'Impruneta, sette miglia fuori di Firenze. Tutti costoro non cadono per certo nell'insignificante e nel superficiale, e parmi sieno anzi da preferirsi a Nicolò di Pietro che mi sembra qui troppo lodato dal sig. Förster.

(S) Tutti quelli che vivono innamorati del Correggio, tutti quegli altri che col fantastico Hogarth trovano la linea della grazia solo nel serpeggiante, torceranno il nifo a codesta sentenza; ma essa chiude una stupenda verità, e manifesta quanto acume guidi il Förster ne' suoi giudizii. I quattrocentisti aveano conosciuto quello che i più fra i pittori presenti o non sanno o non vogliono riconoscere: vale a dire che nel contorno esteriore del vero più dominano le linee rette che non le curve, e che è solo ben penetrando in codesto fatto, che si può con castigatezza riprodurre il naturale. A proposito di ciò, nel mio libro *Sull'Edu-*

cazione del Pittore Storico, esposi le seguenti osservazioni. « Osservate un uomo nudo, anche di forme molto pronunciate, disaminatene il solo contorno esterno e lo troverete composto di molte rette, di dolcissime curve e privo affatto di quell'ondeggiare continuo e di quelle forzate tumidezze che sul finire del secolo decimosesto e sul cominciare del susseguente formarono le delizie di molti artisti, pazzamente superbi di sfoggiare scienza anatomica e di mostrarsi devoti a quel gigante fatale, il Bonarotti » (pag. 124, 125).

(T) Qui il Förster è in errore; i tre Bellini non dipinsero altrimenti la cappella di s. Antonio, la quale allora cominciava ad essere ornata di alcuni de' bassorilievi che veggonsi anche al presente; ma lavorarono invece nella tavola d'altare della cappella di Gattamelata, ora del Sacramento, come ci lasciarono scritto l'Anonimo Morelliano a pag. 5, ed il padre Polidoro nelle religiose memorie della Chiesa del Santo a pag. 25, il quale ci conservò anche l'iscrizione di quella tavola ch'era la seguente — *Jacobi Bellini Veneti patris, ac Gentilis et Joannis natorum, opus*. 1460.

Io poi vengo perfettamente d'accordo col Förster nel considerare le pitture così di s. Giorgio che di s. Felice come la scintilla la quale valse ad accendere ne' Bellini quella insigne lor maniera di colorito. In fatti ben guardando al sistema d'ombrare dei nostri freschi di s. Felice e di s. Giorgio, vedesi chiaro che in essi non son cercati mai gli artifiziosi contrasti, ma solo la giustezza de' toni locali; in essi sono a studio evitate le forti masse d'ombre nel campo aperto, false spesso, inverosimili sempre; ed è ottenuto il rilievo digradando la luce colle mezze tinte ed i mezzi toni temperati in modo da non mai interrompere bruscamente le masse: in una parola in essi manifestansi per tutto le massime de' Bellini nelle migliori lor opere, e specialmente di Giovanni, il più vero coloritore che avesse la veneta scuola.

APPENDICE

DOCUMENTO

RELATIVO ALLA COSTRUZIONE DELLA CAPPELLA DI S. FELICE

NELLA

BASILICA DI S. ANTONIO (1)

Patti e Convenzioni tra *Bonifazio Lupi* e maestro *Andriolo* da Venezia per lavori di una cappella nella chiesa di s. Antonio di Padova.

MCCCLXXVII di XII de Febr.

Questi sono certi pacti e conventioni facte tra messer *Bonefacio lovo* (2) e maestro *Andriolo* (3) taglia pietra *da Venezia* di certi lavoreri infrascriti per hedificamento duna capella che vole fare hedificare el deto messer *Bonifacio lovo* ne la chiesia di santo Antonio di padoa (4). I quali lavoreri qui de sotto distintamente sono scriti con esso gli pati tra loro fermati di comune concordia, e leti e publicati presente mi *lombardo di Jacopo da la Seta,* e presente gli infrascriti testimonij delo millesimo e dì soprascrito.

Prima dee avere el deto maestro *Andriolo* per lavoratura di XII fusti di colone di pietra vermiglia che devon venire da Verona desgrosate, le quali maestro *Andriolo* dee lavorare, polire, fregare e lustrare per Ducati V d'oro luna.

Ancora dee avere per XII Capitegli da le predite Colone i quali deno essere de soa Pietra e de bona Pietra bianca de vesentina e pietra forte, e deno essere lavorati di soa mano e bene politi, dee avere ducati sey d'oro per uno.

Ancora per XII bassi (*basi*) de la deta pietra biancha forte de vesentina di soa pietra per mettere di sotto a le dite colone le quali deno essere bene lavorate e con bono magisterio fregate e polite, dee avere ducati due d'oro de l'una.

Ancora per fatura e lavoratura de XII tolele (*sic*) overo piane de pietra vermiglia le quali deno venire da Verona desgrosate per metere de sopra a gli capitegli di pietra biancha soprascriti le quali deno essere lavorate con alcuna Soaza e de avere polite e lustrate tanto quanto deno parere, per testa de le quali Ducati due d'oro de luna.

Ancora per factura, fregatura e politura di C. LXXX tavolele de pietra rossa che deno venire da Verona desgrosate e deno essere quadre di Piede uno e mezo per quadro per lo pavimento de la detta cappella, dee avere sod: XX per ciascheduna.

Ancora per C.LXXX tavolele di pietra biancha e di soa pietra e di quella raxone petra biancha de due scaffe overo due pezi de due fenestre grandi del capitolo de la chiesia di santo Antonio di Padoa le quali deno essere quadre de piedi uno e mezo per quadro e bene polite e netate per lo deto pavimento e dee avere sold. XLII per una.

Ancora per fattura d'uno scalino o vero grado di pietre vermiglie che deno venire da Verona desgrosate, il quale grado vae per lo lungo de la detta capella da l'uno capo a l'altro da lato dinanzi de la deta capella che di spaccio (*spazio*) di lunghezza di XLI) piedi o cerca, e largo sul montare uno piede e mezo.

Ancora per fattura d'uno Scalino altro o vero grado de pietra biancha e de soa pietra e de quela raxon pietra che a le fenestre del capitelo (*Capitolo*) di Santo Antonio da padoa como e sopradito, e denno essere questi scalini luno l'uno (*sic*) seguente al altro per lo lungo de la deta capella e deno essere ben netati fregati e politi, e dee avere del vermiglio como del bianco aitardo (*sic*) luno l'altro soldi XXVIII) al piede amesurati per lunghezza e deno essere larghi nel muntare uno piede e mezo.

Ancora per fatura e lavoratura de V archi de pietra biancha é pietra forte de vesentina e de soa pietra, quali deno essere volti sopra le sopradette colone de la parte de nanzi de la deta

capella e deno essere lavorati a Soaze e cornixe (5) seguitando quel modo che in certi volti che sono in uno bancho il quale è ne la stazone di *Domenico*, e di *lombardo* a mano drita a lentrata e nel mezo del campo de la cornize e da essere una borchia relevata e trasforata de buona petra biancha, e dee fenire questo lavorero sovasato e scornisato sino a la cornixe infrascrita che dee partire uno lavorero da l'altro Soazato e Scornixato.

Ancora per fatura e lavoratura di V archi da lato de drieto de la dita capella de quella medesima pietra che sono quei dinanzi e di soa pietra e sia il lavoreri dei volti Soazato e Scornixato tanto alto nel volgiere quauto e la lunghezza duna pietra coeta (*cotta*) e deno essere gli deti archi bene lavorati, politi e lustrati, e bene congiunti, e ziascheduno archo de avere due zanchette, de quali archi e lavorieri de avere in soma ducati duxento e venti doro.

Ancora per XLII piedi duna cornice che de andare per lo lungo de la deta capela da l'uno capo al altro ne la parte dinanzi e dee partire il lavoriero de le Soaze e degli archi dal lavorero de soprascrito, e dee essere questa cornixe di sua pietra biancha, e de quela raxone che quela del capitolo di Santo Antonio como di sopra e detto e dee essere grossa mezo piede e dee porgiere in fuora mezzo piede Salvo che nei luochi dove deno venire poste V figure dei Santi infrascriti nei quali luoghi de venire tanto in fuora che le dete figure si possano stare suzo senza tochare la faza del muro de la detta capella nei quali cinque luoghi de porgiere in fuora la detta cornisse cun alcun principio dalcuni becadegli (6) cum alcuno fogliame largo e da le parte dentro de la deta capella de avanzare la ditta cornisse da la parte denanzi de pietre si grande che essendo intriege (*intere*) avancino dentro e di fuora da la faza de la deta capella come dito.

Ancora una altra cornisse da lati de driento de la deta Capella come l'altra e che seguita quela dinanzi e di longhezza e di lavoriero da la parte dentro e dee essere lavorate le dette cornisse con alcun concavi e con alcuni retondini come parerà venga meglio e da essere bene polita e lustrata e bene congiunta cossì quela dinanzi come quela de drieto, e dee avere ducato uno sopra del piede cossì de l'una como de l'altra, zoe cossì de

quela dinanzi come de quela de drieto aitando luna l'altra che sono Piedi LXXXIII o cercha.

Ancora per una giunta che gli dee fare a la deta cornisse solo a quela parte che viene dinanzi difuori da la deta Capella, e dee essere questa giunta da la parte di sotto de la deta cornisse per abillire più il lavoriero, dee avere ducati venti d'oro.

Ancora per lavoratura de le pietre de la faza de fuori de la deta Capella de la cornisse in suso la quale dee essere lavorata di sue pietre bianche e vermiglie a quela opra che scrita mostrata presente le p. te. agli infrascripti testimonii overo ad alcuna altra opera che più piacesse a cui tocha il fato e chel deto maestro *Andriolo* si contentasse di fare tuta ora l'altra non si trovasse che piacesse che questa mostrata sia rata e ferma, le quali pietre bianche deno essere bene bianche e le vermiglie bene vermiglie e bene pulite e lustrate e bene congiunte, e debia andare con questa faza e con questo lavoriero tanto alto chei colmo de le volte di pietra cota de la detta capella no se vegiano di fuori stando ne la sumita de la deta faza al modo che ne la Capella designata con alcune sovaze e cornisse e suso ciaschuna punta sia uno fogliame con esso una pigna chesca fuori. Item dee fare V figure di Santi di lunghezza di V piedi luna e nanzi più e ne meno e di quella raxone pietra o vero marmore che (*ch'è*) una ancona cominciata suso l'altare grande de la Chiesa di Santo Antonio di Padoa, li quale figure deno essere fatte con buono magisterio e di soa propria mano il meglio che sappia.

Item dee fare cinque tabernaculi dela deta pietra o vero marmore che sono gli deti Sancti sopra il capo dei detti Sancti come sie mostrato ne la deta Capella dipincta, li quali tabernaculi deno essere lavorati a cornisse e a Sovaze la quale tuta faza e figure e tabernaculi di essere polita, e lustrata, e maestrevolmente ogni cossa facta e congiunta, de la quale faza e de quali Sancti e capitegli o vero tabernaculi soprascripti fati de suae pietre dee avere Ducati VI.ᶜ (600) doro.

Ancora per II.ᶜ LXX (270) piedi de dotaci (*sic*) di pietra de la deta per fare le crosare (*crocera?*) ne le volte di sopra de la deta capella, i quali sieno ala forma che sono quegli chano in

una capella di santo Antonio di Padoa la quale e deputata a Lanzeroto da Treviso (7) e de avere soldi X al piede.

Ancora per tre crosare de pietra viva con alcuna figura nel mezzo le quali deno andare nel mezo dei volti alescontro de le crosare, per Ducati uno e mezo d'oro l'una.

Ancora per VIII pietre de buona pietra viva e forte lavorata con alcuno fogliame per fare VIII becadegli da porre dal lato dentro de la capella sotto la punta de le crosare de le volte per più fortezza e per più belleza, per ducati due l'una.

Ancora per una fenestra de lato in testa de la deta Capella la quale sia alta XIII piedi lata III piedi in lume con alcuna palestrata (*balaustrata*) di pietra viva dal lato lavorata con alcuna cornice, e di sopra nel volto uno compasso di pietra viva e forte lavorata a cornice e lustrata e polita, e nel mezo una colona di bona pietra facta a tute soe opere de avere ducati cinquanta doro posta in opera.

Ancora per fare al fondamento de la parte de nanzi de la deta Capella che sia suficiente a sustinere il carego deputato fato a tute soe spese, e di cavare, e di pietre e di sabion e di calcina, e di maestria, il quale e di lungheza di XLI piedi o cercha de avere ducati cento doro.

Ancora per maestria di vogliere gli archi soprascripti, e di drizare le dete XI colone in piede e per porre le pietre da la faza dinanzi de la deta capella e per fare e compire il pavimento e insoma per dare compimento ad ogni lavorerio soprascrito, ogni cossa ponendo in opra a soe spese, salvo che messer *Bonifacio* dee a tute soe spese, e di ligname e di maestria fare le armature e gli centeni, e gli seati (*sesti*) da vogliere le volte de la deta capella, e degli dare le catene di ferro da ligare e inchiavare la detta capella e degli dare le pietre cote da vogliere le volte, salvo che gli botaci i quali de fare fare maestro *Andriolo* come de sopra e scrito, e degli dare calcina e sabion per gli deti volti e degli dare piumbo per impiumbare ogni catena ed ogni ferramenta che bisognasse per legare la deta Capella, ogni altro lavorero de fare maestro Andriolo a tute soe spese e dare compiuto compimento e dee avere ducati duxento d'oro.

Ancora per una Pietra d'altare di buona e forte pietra longa

piedi otto e mezo e larga piedi cinque, la quale sia bene lavorata e bene polita e fregata posta suso uno piede de muro longo VI piedi e mezo e largo III piedi. Item due scalioni o vero gradi nel metare suso al deto altare i quali siano alti mezo piede per cascaduno largi uno piede e mezo e siano di buona e forte pietra e bene politi e fregati e deno essere dinanzi e del lato del deto altare de avere a tute soe spese post'ogni cossa in opra Ducati cinquanta d'oro.

Ancora da fare da ciaschuno capo de la deta capella uno cimero intagliato e relevato con so l'arma de sotto, che siano bene fati e de buona pietra, e ben politi dei quali niente de avere perche promete di fargli de dono.

Ancora promete che tutte le pietre vive che andranno ne la detta capella saranno pietre forte e pulite e netate fino ad ogni convenite e fregate lustrate e colorite acepto gli capitegli che vanno sopra le colonne, i quali per lo fogliame e per lo lavorerio che ne se dee fare suso, no se potrebono lustrare, ma deno essere bene polite e acepto il pavimento che dee solo essere fregato e bene polito, li quali tuti lavorieri e pietre così l'una come l'altra deno essere bene comesse e ben congiunte, e quando altramenti se trovasse, che gli sia tenuto di disfare quelo che fosse male fato senza contentione.

Ancora promete de edificare e fortificare ed in tal modo lavorare e disponere ogni edificio de la deta Capella che la sia forte e secura a remanere in piede e drita senza alcun perigolo la quale se in alcuna facendo si o da possa che la sera compiuta e facta final termino de tri ani (*anni*) mostrasse alcuna fessura o discoprisse alcuno defecto in alcuna parte o paresse di volere cadere a terra e del tutto cadesse, promete el dito maestro *Andriolo* dessere tenuto a tute soe spese e si de raconzare, e si de rifare ogni defeto ed ogni mancamento che vi fosse e in questo se obbliga realmente e personalmente ad essere tenuto ad ogni satisfacione.

Ancora promete el deto maestro *Andriolo* dessere tenuto dal di che questo lavoriero de la deta capella sera cominciato fino al fine d'ogni compimento de tenervi suso sei lavoranti almeno continuamente che lavoreno solo in questi lavorieri e non in al-

tro e oltra ciò da esserve luy (*lui*) proprio o in lavorare o in ordenare secondo che fia il bisogno, e se per alcuno caso alcuno di questi lavoranti si partisse da lui, o uno o due o quanti se ne partisse, chegli debia avere termine VII di ad avergli remessi qualgli che al deto numero manchassero, e quando questo se facesse cade a pena di Ducati X d'oro per ogni lavorante e per ogni di chel deto numero no fosse compiuto dei deti lavoreri sopra il deto lavoriero.

Ancora promete il deto maestro *Andriolo* dal principio che questi lavorieri di questa Capella serano cominciati fino che la deta Capella sera del tuto compiuta di non tore a fare neuno altro lavoriero de alcuna altra persona di non lavorare in altri lavorieri che in questi soli sopradetti, e quando contrafacesse e che altramente si trovasse cade a pena di Ducati XXV doro per ciascuna volta che in questo errore cadesse e in questo e in tutte altre cosse soprascrite obliga se e tuti suoi beni e reale e personalmente per ogni modo e forma e rason che obbligare se puote de mantenere fermo e rato tute e ciaschedune cosse soprascrite e da lui promesse.

Lombardo di *Jacopo da Seta* de la contrà di santo Andrea di Padoa scrisse questi patti (8).

Dumenego de sua endro de *Jacopo da laseta* de la soprascrita contrà di Santo Andrea fu testimonio e presente a questi pacti.

Pacino di messer *apardo* di *donati* da Fiorenza fu testimonio e presente a questi pacti.

Et Gio (*sic*) *Andrea* di *Codagno* ho exempia tuta questa scriptura dal autentico (9).

— Spexa facta in la capella de messer Bonifacio comenzando de XX del feb. el dito anno (cioè MCCCLXXXII) Condotte de Materiali grossi pagamenti a Domenico della Seta sopranominato, e più più a — Coradino Lovo numera di per madonna *Catelina* — a *Zoanne Garbaldo*? per conto ed allo stesso magistro *Andriolo* — a magistro *Thomaxin da Venexia* per una fenestra da lui fata che da dedro a la Sagrestia MCCCLXXVI. — Per spexe fate da Augusto (*stesso anno*) zoe de duy laterili li qua ha fato magistro *Jacopo* . . . . . . (10) a la capella u Duc III sol III. Nell'anno appresso — Per store V per lo dipictore ec.

MCCCLXXIIII

Ancora dado al maestro *Altichiero* (11) per ogni raxon chaveva a fare con mess. *Bonifatio* cussi nel dipingere la Capella di San Antonio como per la Sacrestia come appare nel libro del . . . . . ducati settecento nonantadui. D. VII.[c] LXXXXII (12).

Ancora date a maestro *Raynaldino* per lavorero de le figure che sono in su l'altare del Sancto, e per lavorero de pedestallo fatto per altro maestro ducati cento nonantasei lib. I sol. III. d. VIIII. Duc. etc.

MCCCLXXIIII

Infrascriti sono certi denari spexi per aredo facto de la Capella.

In prima per uno paramento el qual sono duy aredi da paramenti comparadi da *Jacopo da l'olio* e pagadi a Guielmo notaro alo fiolo de mess. *Luca da Casale* de ordenamento del fatore del Signore e numeradi per nome de mess. *Bonifacio* in la canceleria del dito mess. *Luca* in presencia de *Coradin lovo* e de conscientia e volontà de mess. *Antonio* da moncalero (*Moncalieri?*) vicario del Signore, e *Francescho Turchieto* fanno dito Signore dì XXV di Novembre Onc. C doro.

It. 1.[a] pianeta, e 1.[o] manipolo 1.[a] stolla di drap. doro a la sua arma Ducat. XI.

It. 1.[a] pianetta duno zendado azuro verga e 1.[o] Camisso e uno amitto da Duc. XX.

It. 1.[a] Pyanetta duno zandallo arzuro e 1 frizo picino e stolla e manipolo de la p. dta pianetta e uno camixe e zendale d'azuro Duc. XIII.

It. XII Camesi, l'uno con drapo doro, l'altro un panno di setta 11 cordoni e 11 amiti Duc. XII.

U.[a] Toaglia 1.[a] dali tapizj d'oro e 11 dali capi di bonbaxe da altare grande Duc. XX.

It. 11 Toaglie e 1.[o] fazolo da altare de la Sacristia Ducat. I.

It. III fazoleti da tegnere al altare per sugarse le mani.
It. 1.ª coperta da chuoro da coperire l'altare grande } Duc. V.

It. Uno Missale con la coperta lavorata di ponto e cosinello dalo predicto libro Ducat. XLII.

It. 1.° Calice e una patena e uno Corporale con la coperta lavorata di ponto, e uno toagiolo da tegnere sopra al predicto Calice che ha li cani doro Ducat. XXVII.

It. 11 Candellieri lavora di legno di nogara pinti a la sua arma Ducat. V.

It. 11 Candellieri di ferro del'altare de la Sagristia .....

It. 1.ª Concha di ferro che ha tri piedi Duc. I.

It. 1.ª Lampada di vedro al arma sua Duc. X.

It. 1.° Cesendello (*sic*) di ramo portato da Venezia Duc. IIII. sol. XVIII.

It. 1.° Cesendello di vietro sol. XXIII.

It. 1.° Pallio di Velluto verza con uno compasso di Velluto Vermiglio e nel mezo l'arma soa con una fasa vergà di seta sopra lo friso del dito palio Ducat. XXX.

It. 1.° pallio di Zendallo da predicto Altare grande di Zendallo zallo cha la sua arma Ducat. VI.

It. 1.° pallio da altare pezenino de Zendallo zallo a la soa arma Duc. II.

It. IIII Candellieri da tegnire dei preri (*doppieri*) con haste longe a la soa arma Duc. IIII.

It. 1. Cosino da Zendale verde da libro.

It. 1. Cussino ha la fodretta de drappo de seda.

It. 1. fodra da libro di uno Zandallo zallo lavorata di ponto.

It. 1. Corporale de l'altare de la Sacristia e una preda sacrata dal predicto altaroso.

It. 1. Turibullo di metallo e una navesella con uno chochyaro da incenso Duc. XV.

It. 11. Letorili con piedi alti da tegnire su libri da Evangellii e di pistol Duc. III.

It. 1. Bancho da tegnire duprei (*doppieri*) e candelle el quale monta Lib. V sold V.

It. Banche IIII.

It. 1.ª Cortina posta inanzi l'altare Ducat. II.

It. Busta da tegnir ostie dipinta la soa arma.

It. 1. Chaneuajo sta susso la pietra di laltare.

It. 1. Campanella in la Capella per sonare el corpo di Xsto.

It. 11. pomi con 11. corseta d'oro suso l'altare.

It. 1. bacile per lavare le mano al prete quando el celebra de prusio lib. 11.

It. 11. Camissi, due Amiti et manipuli, una stuola dei cordoni per cathani e sotto cathani (.......) forniti de cendale rosso a la soa arma de valuta Ducat. XII.

It. dui faccioli da legili a la sua arma de valuta.

It. Una batajo da Olio Ducat. I.

It. Una schala per spazzare la Capella.

It. Uno camino senza zendale lo quale arede se di nanzi e de detro este de Zaglio Ducat. II.

It. Un Pallio de uno zendalle verde e azuro per mettere anzi l'altare in fodra de tella verde l'uno cun o lovo (*il Lupo, cioè l'Arma di Bonifacio Lupi*) in mezzo de preteo de Onc. X.

It. 1. Pallio de l'Altare pizolo de zendallo verdo come due mezi lovi posti de sopra e come uno faciolo preteo Ducat. X.

It. Una pianeta de Zendalo azuro con uno friso d'oro e di seta.

It. Uno Manipollo e una stola de propio Ducat. X.

NOTE AL DOCUMENTO

(1) L'originale sta in un quaderno bislungo che trovasi nell'Archivio del R. Arcispedale di s. Maria Nuova di Firenze nella filza segnata n. XXXXVII P. 2. Documento mass., e porta il titolo *Liber Eexpensar: Capelle*. A rendere più agevole l'intelligenza di questo documento stimai opportuno di unirvi inciso il prospetto della cappella stessa.

(2) Bonifazio de Lupi march. di Soragna nativo di Parma fu Podestà di Firenze, ove fondò uno spedale che tuttora ne serba il nome; poi si portò a Padova e quivi morì. È sepolto nella cappella stessa ch'egli fece edificare. Il Brandolese nella Guida di Padova pretende che qui fissasse la stanza nel 1376, ma il presente documento prova che assai prima d'allora vi era stabilito.

(3) Di questo maestro *Andriolo* non si trova traccia nè a Venezia nè a Padova.—Quell'Andreolo de Ferrari francescano che nomina il Cicognara come uno degli architetti che diè pareri pel Duomo di Milano verso il finire del secolo XIV non può essere, perchè qui ci avrebbe indicato per certo ch'egli apparteneva all'ordine di s. Francesco.

(4) La cappella è quella che anche attualmente vedesi dirimpetto alla magnifica di s. Antonio. Nella prima sua costruzione fu consecrata a s. Jacopo, ma nel 1503 a 26 di Luglio quando vi fu trasferito il corpo di s. Felice, fu dedicata a quest'ultimo santo come rilevasi da un Decreto del Consiglio del Comune di Padova riportato nel *Thesaurus urbis Paduanae* a pag. 41. La descrizione e le indicazioni delle misure che leggonsi nel documento corrispondono perfettamente alla architettura della cappella predetta. La sola cornice da cui va coronata mi par lavorata forse un secolo dopo, e quindi serba quelle eleganti maniere del rinascimento in cui erano maestri i Lombardi, il Bregno, il Leopardi.

Altra cosa che è da tenersi fatta dopo la edificazione della cappella mi sembra l'altare, sì perchè ora porta sette gradini invece di due come dice la scritta, sì perchè mostra ne' balaustri un'arte che si volge ad altre maniere.

Nella mia memoria sull'Architettura padovana del secolo XIV Pad. 1836 pag. 22, 23, così scrissi intorno all'architettura di questa cappella.

«Anche opulenti privati sotto il dominio di Francesco intesero a belle »opere. Bonifazio de Lupi, march. di Soragna, fece costruire nel 1380 quel»la ricca cappella che nella basilica del Taumaturgo a s. Felice è intitolata, »di cui do disegnato il Prospetto alla Tav. II. Le proporzioni sì generali »che parziali sentono d'una qualche eleganza, e, se non erro, parmi non

»gran fatto ricordino lo stile orientale, e più che in ogni altro monumento »padovano finora osservato si avvicinino a quello del settentrione. Ciò me»glio può rilevarsi disaminandone gli ornamenti, che sono svelti e leggieri »assai, e lasciano campo ad una osservazione, la quale può forse servire a »provare in quali parti fosse nel medio evo seguito fra noi l'uno e l'altro »sistema, ed a quali caratteri debba porsi attenzione, onde conoscere quale »di essi prevalga in un edifizio.

»L'architettura degli estuarii italiani nei secoli vicini al mille, togliendo »i tipi dall'Oriente, ne aveva imitato anche gli ornamenti delle modanatu»re; quindi e fregi e capitelli di quelle fabbriche vedeansi, al paro delle »orientali, sopraccarichi di fogliame grosso di acanto, di palmizii ec. Ma »quando nel decimoterzo e nel susseguente secolo l'architettura del Setten»trione scese a modificar l'orientale, non giunse, è vero, a surrogarvi intie»ramente i suoi archetipi; ma ne mutò la primiera decorazione, una sosti»tuendone la quale non ammetteva ne'suoi più capricciosi ornati che pian»te nostrali. Quindi alla foggia delle cattedrali di York, di Wincester, di »Chartres ec., vedonsi nei nostri edifizii del secolo decimoquarto le cornici, i »capitelli, i modani tutti decorati di foglie di prezzemolo, di fragole, di tri»foglio, e soprattutto di cappuccio, pianta a cui allora sapeasi dare elegan»tissime forme. Tanto sfoggio di piante nostrali negli ornamenti architet»tonici fece osservare al chiarissimo Magnin che l'architettura di questo se»colo *affetta nelle parti secondarie un sentimento rustico e popolare, che ri»trae dalla gleba, ed attesta ch'ebbe per padre e primo generatore il povero »servo Franco e Germano emancipato*.

»La cappellina, di cui ora è parola, presenta anch'essa ne'suoi ornamenti »piante del nostro secolo con molta leggiadria e diligenza scolpite. Anche »negli edifizii che ad essa cappella furono contemporanei, o di poco poste»riori, veggo usate le piante medesime; lo che, a dir vero, non iscorgesi ne»gli anteriori, nei quali o mai od assai di rado quelle vi sono adoperate, e »vien fatto uso soltanto delle piante orientali. Ciò m'induce a credere che »solamente verso la metà del secolo XIV venisse a noi quest'uso dal Set»tentrione, in cui erasi allora soltanto ridotto a perfezione ed a regola quel»l'armonico accoppiamento delle forme geometriche colle forme vegetali, che »meglio si addicevano alla decorazione del sistema gotico».

Relativamente poi alle pitture di questa cappella veggasi la *Guida di Padova* del 1842 pag. 191 e la pregevole opera del Förster che qui presentai tradotta.

(5) *Soaza* nel dialetto veneziano vuol d'ordinario significare la incorniciatura di legname, quindi dicesi *Quadro insoazà*, non *incornisà*. — Usasi poi dagli intagliatori per indicare quegli ornamenti di legno con cui copronsi le commettiture delle assi ne'soffitti. — *Cornixe* è sempre di pietra, ed indica ornamento modinato a mo'di cornice: con quest'ultimo vocabolo credo quindi che il nostro Andreolo volesse denotare la ghiera dell'arco ch'è veramente nella cappella modinato a bastoni, come usavasi nelle cornici di quella età; col primo invece indicasse la cordonata spirale che sta alla parte esterna del soprano e quasi a dire lo ricinge come fosse un quadro incorniciato.

(6) Forse *Beccatelli*, che sono quelle mensole o *peducci* che si pongono per sostegno sotto i capi delle travi fitte nel muro o sotto terrazzini, ballatoi, corridoi e sporti.

(7) Questa cappella deve essere quella di s. Bartolomeo, ove è il sepolcro della famiglia Lanzarotti che qui son detti di Padova. Il Salomonio ne riporta le due iscrizioni in questa guisa pag. 375.

(*il carattere è moderno*)
In Sacellum S. Bartholomei
illorum de Lanzarotis
MCCCLXXXI Sepultus Dominus
Lanzarotus quondam Venero de Lanzarotis

Hic jacet nobilis et egregia domina
Francisca Querina de Venetiis
uxor olim Nobilis Viri Frugerii de
Lanzarotis de Padua. Qui obiit Anno
Domini MIIIIXXV Die XX Februar.

Alcuni de'Lanzaroti furono sepolti anche nella chiesa di s. Agnese. V. Salomonio loc. cit. pag. 202.

(8) Lombardo dal Mulo detto da Serico o dalla Seta che funge qui ufficio di notaio, fu l'intimo amico del Petrarca come dice il Tommasini *de Petrarcha Redivivo* fol. 261. *Amavit unice Lombardum a Serico Patavinum*. Le notizie di quest'uomo distinto possono leggersi nell'applaudita Biografia degli uomini illustri padovani del sig. Vedova, Padova 1832-34, T. II. pag. 370.

(9) Tutto quello che ho riportato sin qui, comprese le firme, è di una stessa mano che dovrebbe esser quella del nominato Andrea de Codagno, ed occupa nell'originale sei pagine. Ciò che segue colle date degli anni 1372 e 1382 è scritto con più caratteri.

(10) Non puossi ora sapere se questo *Jacopo*, di cui manca nel Mss. il cognome, sia Jacopo Avanzi: è però certo che in questa cappella lavorò come puossi rilevare dall'Anonimo Morelliano che scrive a pag. 8 così: «La seconda cappella a man destra che è all'incontro della cappella del santo »intitolada a s. Felice ovver s. Giacomo maggiore fu dipinta da Jacomo Davanzo Padoano ovver Veronese, ovver come dicono alcuni, Bolognese, e da »Altichiero Veronese; e fu nel 1376 come appar ivi in un sasso, e par tutta d'una mano, e molto eccellente. Anzi la parte a man manca entrando »par d'un'altra mano, e men buona. Fu dedicata da M. Bonifazio di Lupi »da Parma Cavalier e Marchese de Sorana, el qual è sepulto ivi, e morse »nel 1388». — A questa il Morelli appose la seguente nota:

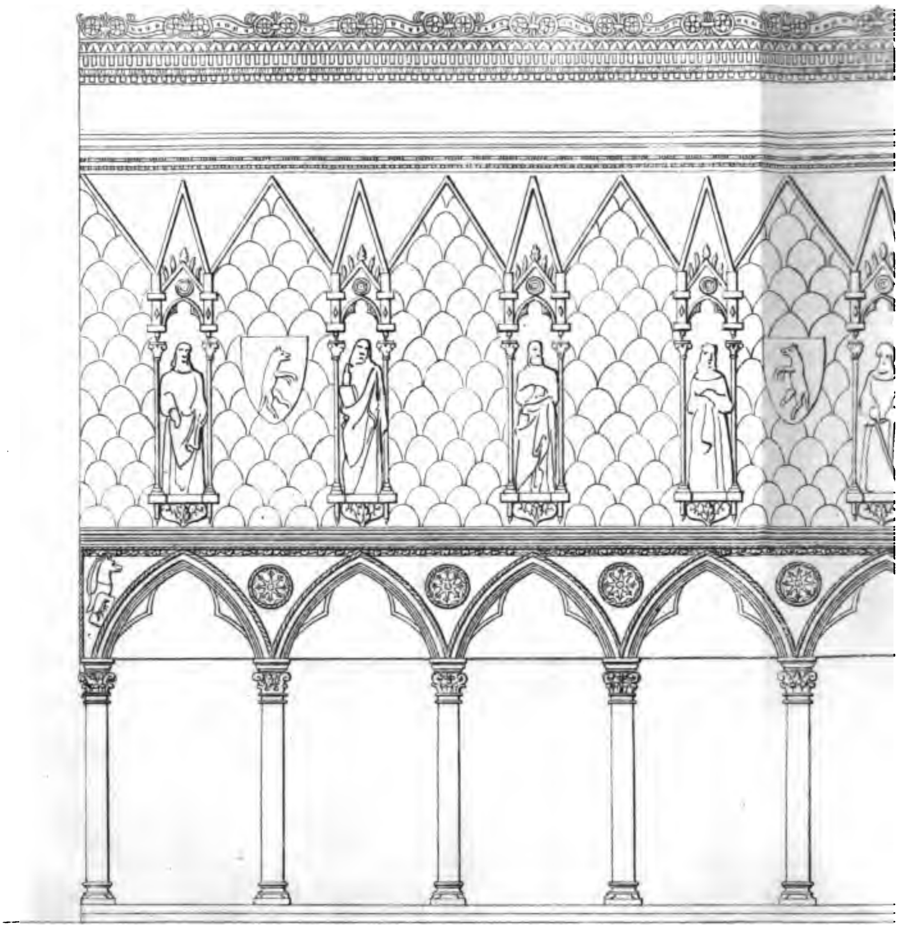
»Secondo il Vasari *Giotto dipinse nel Santo una cappella bellissima* (T. »II. p. 90.): il Baldinucci sulla fede di lui lo ha ripetuto: e il Polidoro, il »Pignoria ed altri francamente trovarono la cappella in questa di s. Felice; »ancorchè essendo stata essa eretta nel 1376 non possa aver pitture di Giotto, che morì quarant'anni addietro. Bene adunque l'anonimo nostro la fa »dipinta da Jacopo d'Avanzo, ed a lui concilia fede Michele Savonarola, il »quale circa il 1445 facendo memoria de'pittori illustri in Padova scrisse: »*Secundam sedem Jacobo Avantii dabimus, qui magnificorum Marchionum »de Lupis admirandam capellam veluti viventibus figuris ornavit* (De Ornam. »Patav. Script. Rer. Ital. Murat. T. XXIV, p. 1170.) Che pure il Pignoria »tenesse quelle pitture come di Giotto si ha dalle seguenti parole sue: *Si*

»*qui pictura capiuntur, habent illustris Giotti manum propositam in aedi-*
»*cula D. Felicis Summi Pontificis, ubi ejus corpus adservatur; qua nescio*
»*an perfectius quidpiam, temporum inspecta conditione, reperiri possit*. Così »egli nella Descrizione di Padova, inserita nell'Itinerario d'Italia di Fran»cesco Scoto d'Anversa, accresciuto da fra Girolamo de Giovannini da Ca»pugnano Domenicano nell'edizione di Vicenza 1601 in 8., la qual Descri»zione sta ivi confusa con le giunte del frate: ma che il Pignoria ne sia stato »l'autore, lo mostra l'autografo suo ch'è presso di me: e per verità il di»scernimento ed il buono stile mostrano assai più dotto scrittore, che il frate »non era; ed è già noto per la testimonianza dello stampatore che l'accre»scimento di quell'Itinerario a varii uomini di lettere è dovuto».

(11) Per ciò che spetta alle pitture dell'Altichiero condotte a Padova si possono offrire le seguenti testimonianze oltre la già citata alla nota (10). L'Anonimo Morelliano dice a pag. 28, 30: «La capella del Battesimo al Domo »fu dipinta segondo el Campagnola et el Rizzo da Giusto; altri le attribui»scono ad Altichiero. Nella Sala de Giganti (ex-Palazzo del Capitanio, ora »pubblica Biblioteca) segondo el Campagnola Jacomo Davanzo dipinse a man »manca la captività de Giugurta et el trionfo de Mario; Guariento padovano »li XII Cesari a man destra e li lor fatti. Segondo Andrea Rizzo vi dipin»sero *Altichiero* e Ottaviano Bressano. Ivi sono ritratti el Petrarca (esiste »ancora ma assai ridipinto) e Lombardo (dovea essere quello stesso Lom»bardo dalla Seta di cui dissi alla nota (8)) i quali credo dessero l'argomento »di quella pittura».

Il Savonarola poi scrive loc. cit. pag. 1170: *Tertiam vero (sedem dabimus) Altichieri Veronensi qui templiculum Giorgii Sancti Nobilium de Lupis templo Antonii propinquo maximo cum artificio decoravit*.

(12) L'unica cosa che sappiamo intorno alla cappella di s. Antonio, prima che nel 1500 venisse rimodernata, è che andava dipinta dá Stefano da Ferrara; ma al dir dell' Anonimo Morelliano pag. 9 *la pittura per esser vecchia è caduta mezza: fu riunita per refarla de Sculpture de marmi*. V. anche il Savonarola loc. cit., e Vasari nella Vita del Mantegna e del Carpaccio.



10 5 0 1 2 3 4 5 6 7 8

Scala Metrica

Prospetto della Cappella di S. Felice

